PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III – N. 48 – ROMA, 2 DICEMBRE 1951

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61215-61096

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

INCONTRO CON DON STURZO

Nel dicembre del 1929, di ritorno dagli Stati Uniti, mi ero trattenuto qualche giorno a Londra. Al mio arrivo la città era ricoperta da una coltre di nebbia, l'aria era fredda e umida: il giorno pareva confondersi colla notte. Mio primo pensiero l'indomani, fu di andare a far visita a Don Sturzo, il Sacerdote esule il cui pensiero e la cui azione aveva suscitato e nutrito gli ideali della mia attività giovanile. Recandomi da Lui che tanta parte aveva avuto, per troppo breve stagione, nella vita politica della nostra Italia, non immaginavo di trovarlo quasi solo e isolato, in un paese ove, forse, egli aveva creduto di trovare la realizzazione dei suoi ideali di democrazia. Accanto al caminetto, nella solitudine di una piccola stanza, egli ricordava in quel grigio pomeriggio il cielo della sua Sicilia e a me tornava insistentemente alla memoria l'osservazione di Jacopo Ortis quando constatava come gli stranieri danno agli esuli solo una sterile commiserazione. La sua serenità non bastava a vincere il mio disappunto di un tanto isolamento. E fin dal primo incontro compresi come egli avesse dovuto cambiare più volte residenza perchè anche all'estero la sua vita non era senza pericoli. La sua giornata di studio si alternava alla sua attività sacerdotale. Ho ancora presente la povera e disadorna cappella ove egli ogni giorno celebrava la S. Messa e svolgeva attività religiosa assistendo gente della classe più umile.

Era naturale che la nostra conversazione si volgesse al paese da cui egli era costretto a stare lontano e al quale fra pochi giorni io sarei tornato. Don Sturzo parlava con mesta nostalgia del passato: parlava con commozione dei compagni d'esilio e delle condizioni non prospere della vita di molti dei perseguitati dal fascismo. In quei giorni egli stava raccogliendo offerte e doni per G. Donati l'ex coraggioso direttore del «Popolo» che stava morendo, per inesorabile malattia, lontano dalla patria, in Francia. Don Sturzo dimenticava la sua povertà per soccorrere la miseria altrui.

Si era in un periodo nel quale il fascismo italiano, dopo la Conciliazione, poteva sembrare consolidato. In alto e in basso, anche da parte di molti uomini politici inglesi, si pensava che ancora molti anni potevano essere assicurati al regime di Mussolini. Il discorso tornava spesso su questo argomento, sulle condizioni politiche dell'Europa, sulla eventualità dei futuri svolgimenti e ricordo alcune parole che, un pomeriggio, mentre passeggiavamo nelle vicinanze della sua dimora, egli con convinzione e tristezza, pronunciò: «Non passeranno dieci anni prima che questi governi totalitari faranno la guerra!».

•

Questo atteggiamento di profeta poteva allora apparire lo stato d'animo di un illuso: era, invece, la chiara visione dello studioso che dall'azione, dalla propaganda e dalla natura degli stati totalitari derivava la loro impossibilità di riuscire a costituire un ordine dove autorità e libertà si conciliassero e nel quale potesse stabilirsi la pace fra gli Stati. La sua meravigliosa serenità era legata alla fiducia della rinascita della democrazia. Se gli uomini mediocri si smarriscono nei momenti difficili, quando gli avvenimenti sembrano congiurare contro le loro idealità, il vero uomo politico, che sa vedere i problemi nazionali nel quadro del mondo e le proprie idealità sa legare con l'esperienza del passato, ha la certezza che la propria verità non può essere sterile, non può essere imprigionata e non perde il coraggio e insiste nella lotta, nella battaglia. Così don Sturzo, in quei giorni oscuri che potevano sembrare di scoraggiamento e di isolamento, più intensamente viveva per le sue idee, pensando all'avvenire. Come i grandi esuli, come Gioberti costretto ad abbandonare il Piemonte, come Mazzini costretto a fuggire di paese in paese, quando tutto sembrava volgersi contro il loro pensiero e spegnere del tutto il loro sogno, avevano continuato, per anni ed anni, la loro opera, maturando sempre più e meglio il loro pensiero, così don Sturzo, nella solitudine dell'esilio, mentre esaminava e seguiva i molteplici problemi della politica italiana, raccoglieva gli echi della vita politica di tutto il mondo e scriveva opere fondamentali di politica e sociologia.

A distanza di anni, ritornato dall'esilio in patria, don Sturzo, dopo la caduta del fascismo e la rinascita della democrazia, ha continuato e continua la sua battaglia per accompagnare la nuova repubblica italiana coi suoi consigli, con la sua esperienza, con la sua parola ammonitrice. Fuori della politica militante, al di sopra della mischia vive, ritirato nel silenzio di una casa religiosa dalla quale non esce quasi mai; ma da lui accorre ogni giorno gente di ogni categoria per consiglio, per trarre dalla sua vasta e profonda esperienza orientamenti e direttive. Ed egli traduce questa sua esperienza in articoli e opere nuove che illuminano e guidano la nuova generazione. Il suo antifascismo non ha il carattere di settarismo, non ha ragioni personali, è l'espressione della sua concezione di vita democratica, di amore e difesa della democrazia, e nulla ha a che vedere con l'antifascismo di molti che in Italia si accompagna al tradimento della democrazia.

Esempio di attività e di dignità quest'uomo che tutto ha dato e sacrificato per l'Italia, nulla ha chiesto per se: egli, a ottanta anni, continua a vivere modestamente della sua fatica.

Le odierne celebrazioni che coronano sul Campidoglio questo grande e umile prete e che riuniscono spiritualmente quanti hanno sofferto e lottato per la democrazia, per le libere istituzioni d'Italia, siano auspicio, al di sopra di ogni settarismo e faziosità, di vera comunione, tra tutti gli italiani nell'amore della nostra Patria.

Pietro Barbieri

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

NON CAVILLANO

Passo per una strada in costruzione. Guardo la carcassa di un palazzo alto e fragile. Non crollerà? La fiducia nella tecnica mi rassicura. Tuttavia passo e ripasso con occhio attento l'ossatura dell'edificio, e la mia attenzione viene attratta da una scritta. Vi leggo qualcosa che mi fa dubitare del possesso dell'alfabeto. Mi metto allora a compitare, a sillabare. Dice proprio così: Non cavillano. Ricerca affannosa del soggetto. Ma chi è che non cavilla, in questo basso mondo che è tutto un cavillo? Le piastrelle maiolicate. Il costruttore assicura i futuri acquirenti che le piastrelle maiolicate con cui rivestirà le pareti del bagno e della cucina non cavillano.

Ma quel verbo «cavillare» come è passato dal gergo forense e filosofico a quello dell'arte muraria? Nelle questioni, nelle dispute colui che cerca cavilli accampa ragioni sottili ed ingegnose che abbiano apparenza di verità. Il sillogismo accorciato, altrimenti sorite, era una cavillazione, perchè subdola argomentazione procedente all'infinito. La gente scaltra, falsa, bindola, usa cavilli, ossia interpreta tanto sottilmente le parole altrui, che si cada nel falso.

Ora mi chiedo: come fanno le piastrelle maiolicate a cavillare e a non cavillare? E' implicita in quell'assicurazione della scritta che ci sono delle piastrelle che cavillano. Ma allora anche le cose possono essere cavillose? Cavillano gli uomini, cavillano le voci, cavillano le piastrelle, che pure sono geometriche, lucide, e dovrebbero perciò non tener in serbo la insidiosa sorpresa.

Chi si salverà allora dal cavillo universale?

DATTERO E NOCCIOLO

Un antico proverbio egiziano dice: «L'avaro mangiò i datteri con i noccioli, e a coloro che ridevano disse: io ciò faccio soltanto per non separarli». Non mancano certamente motti contro l'avarizia, ogni popolo ha coniati i propri. I romani ne avevano moltissimi, e ad argomentare dalla loro copia si direbbe che codesto vizio dell'avarizia fosse da loro aborrito sovra ogni altro. Avaritia omnium malorum radix - Semper avarus eget - Avaro tam deest quod habet quam quod non habet - Avaro quid mali optes nisi ut vivat diu - Avarus non impletur pecunia - Amicitia avarorum contactus spherarum - Avarus nisi cum moritur nihil recta facit - Maxima egestas avaritia...

Caratteristici i vecchi proverbi russi contro l'avarizia: «L'avaro non volle lasciar fuggire il fumo dalla sua stanza e affogò». Dei proverbi italiani che fustigano l'avarizia, il Giusti e il Capponi ne registrano molti.

Ma qual'è la tanta varietà l'atteggiamento fondamentale dell'animus popolare rispetto all'avaro? Lo vede morto, lo vuole morto. Gira e rigira anche frasi di compassione, ma alla fine per placare il proprio sdegno, il popolo ha bisogno di portarsi vicino alla bara dell'avaro e constatare che nulla ha potuto portare con sè. «N. l'arca dell'avaro il diavolo sta coricato», dice un antico proverbio italiano. Morto o non morto, l'arca è la prova, guardata da quel terribile custode.

Avari ravvedetevi! Gli accidenti che ci mandano i popoli sono terribili. Ne illudetevi che il vostro ragionare possa essere mai convincente. Tutte le giustificazioni sono variazioni di quella epigrafata nel proverbio egiziano: Inghiotte il dattero con il nocciolo per non separarli. E chi ci crede?

UNA SPERANZA

Quando un musulmano dei tempi antichi soffriva di mal di pietra, recitava per scongiurare il male, una formula magica che cominciava con queste parole: «O Signore nostro, che sei in cielo! Sia santificato il tuo nome, ecc.». E' stato facile riconoscere in questa preghiera la prima versione araba del Pater. Ma perchè di Padre, in Signore? La ragione che n'è stata data è convincente. L'Islam non è stato in grado di concepire l'idea di una paternità adottiva divina. Nell'Arabia del VII secolo, si trattava di restaurare di fronte agli idolatri l'immagine avvilita della Maestà di Dio. E ciò non era possibile con l'associarvi l'immagine del padre che presso gli Arabi spesso si univa a miseria morale, a vizio e a crudeltà. Le due immagini quindi non potevano essere accordate senza irriverenza. Un inoltre considerato che senza la divinità di Cristo fratello nostro, non ci poteva essere Paternità comune.

Oggi che l'Islam è venuto restaurando la dignità paterna sarà meno difficile un'invocazione al Padre. Ed è nella speranza dei cristiani che i Dottori dell'Islam e le scuole coraniche svolgendo la Cristologia del Profeta, contatti spirituali frequenti vengano a far cadere barriere che ostacolano un'unità per la quale i mori sono preparati.

Ma un'opera così grandiosa soltanto le élites della cultura musulmana possono iniziarla. Il musulmano del popolo crede e s'affida soltanto a Coloro che sanno. L'europeo, più scettico nei riguardi della cultura, crede a Coloro che sanno, ma si affida a Coloro che passano.

Varius

AVVISO

L'aumento del prezzo della carta e di quello della stampa non permettono più al giornale di mantenere inalterato il prezzo di vendita e d'abbonamento.

Pertanto per il 1952 l'abbonamento è portato da lire millecinquecento a lire duemila.

Il prezzo di ogni copia a partire da questo numero è di L. 50.

GIOVANNI COSTETTI POETA E PITTORE

Anche critico, Colombi Costetti negli anni ultimi di quell'altro dopo guerra: era già noto come forte pittore, ma il nostro incontro lo fece diventare critico-letterario, a modo suo. Cioè brusco, impaziente, duro, dalle quali caratteristiche usciva fuori l'animo caldo e generoso, profondamente simpatico. Cinque libri l'avevano colpito in quel tempo com'egli scrisse e com'era solito ripetere: il *Rubè* di Borgese, la *Storia di Cristo* di Papini, il *Federico Durga* di Cesare Caduto, *Le strade cieche* di Garsia, il mio, *Domatore di Pulci*. (Soleva dire: «non se ne abbia a male Papini se lo metto in questo onorevole branco: ormai il tempo delle eccelse solitudini è passato»). Del mio volume volle poi fare ben 45 disegni che avrebbero dovuto servire a una edizione illustrata. Ma Costetti, com'è noto, insofferente del nuovo assetto politico che si andava istaurando in Italia, se ne andò via, esule volontario all'estero (donde è tornato, due anni fa, per morire a Settignano). Questi disegni illustrativi sono andati distrutti e restano solo i provini tipografici ma, se conosciuti, mostrerebbero un Costetti del tutto sorprendente e inatteso, perchè era riuscito a rendere e interpretare il ritrovamento neo-realistico bozzettistico, episodico di tipi e figure della vecchia Firenze, dalle donnacciole di piazza Santa Croce e via delle Burella, al Baccheraio, al bacalaro, fino ai personaggi dolorosi e umani che vivevano in quella mia rievocazione. E il curioso è che compose quei disegni, quei ritrattini minori non tanto per fare o per ragioni editoriali (aveva illustrato anche le *Veglie di Neri*) ma proprio per un bisogno dell'animo suo. Di quel libro scrisse con un entusiasmo, che al ricordo mi commuove ora profondamente, e più volte e insieme con gli altri quattro, su accennati, in un giornale letterario fiorentino di allora che aveva la pretesa di intitolarsi *L'uomo nuovo* ed era edito dalla Casa Editrice La Nave, diretta da Cesare Caduto: Casa Editrice ed Editore che ebbero breve ma clamorosa vita, nella nostra città, e finirono poi nella nota tragedia di via della Condotta. (Il Massini, che aveva preso per pseudonimo il nome di Cesare Caduto, un forte sebbene torbido scrittore, editore sconsigliabilissimo, impegolatosi in tristi oscure contingenze, ammazzò la moglie, proprietaria di un albergo, e poi fu assolto dopo un famoso e contrastato processo).

L'analisi di quei cinque libri nell'*Uomo nuovo* faceva vedere un Costetti chiaro e originale scanzonato e sempre disposto a battaglia, ma pronto a riconoscere contro tutti quello che a lui pareva la nuova vittoria dell'arte e della poesia; se avesse proseguito, e aveva dato saggi in altri periodici più importanti, si sarebbe allineato bene, con la sua opera di pittore solida ed aerea insieme. Un istinto d'intima poesia era in lui fondamentale: anche della poesia in versi, in rima e delle rappresentazioni drammatiche di cui dette un saggio che presto fu dimenticato, *L'Idolo* dramma lirico, pubblicato da Vallecchi e dedicato a Romain Rolland fu un disperato e potente sforzo di affermazione letteraria. Questo istinto che si accompagnava ad una sete di cultura vera non solita a trovarsi in molti anche tra i migliori rappresentanti delle arti figurative, letterati per caso o per contingenza, è stato buon compagno sempre della sua arte. Negli ultimi anni, passati tra i tormenti e gli assalti del male, le immagini e le figure più care, più scelte, studi e analisi di volti, uomini e donne, vecchi e giovani, pensieri di amore e di morte, si sono ripresentati e riprodotti, anche se nelle sue mani malferme, dalla matita potente e dall'estro poetico giacente sempre nel suo cuore.

•

Ecco il volume: *Vita e morte. Poesie e disegni di Giovanni Costetti* - splendida pubblicazione dell'editore Vallecchi e preparato dalla signora Mai Sewell Costetti, vedova del grande artista, che contiene 33 poesie inedite e 33 disegni originali pure inediti.

Un godimento veramente spirituale (non è frase fatta in questo caso) a goccia a goccia si diffonde nell'animo nostro sfogliando questo volume così allettante di tratti figurativi alternati con versi, alcuni dei quali riprodotti in quella scrittura lapidaria maiuscoletta che Costetti adoperava.

Bocche di soavità incomparabile, mani e studi di mani (dipinse e disegnò Costetti in vita sua forse le più ammirabili mani che l'arte del ritratto italiano abbia creato) e ci sono poi attitudini di corpo intrecci di gambe mirabili e tentativi di narrazione come il *Risveglio dell'alba* carico di pensosa liricità, aria di danza in corpi di giovinette, angoscie d'amore, volti femminei sopraffatti dalla passione e raffigurazioni della sua Mai in diverse penetranti ipostasi. E, scavati nelle trasfigurazioni di un dato realistico, *L'uomo è un concerto, Donna col veggio*.

Il dualismo di bene e di male che era insito nel pensiero di lui si addolcisce in luminosi e pensosi momenti tracciati quasi in un soffio in questi delicati tratti. E desiderio ultimo era a lui questo pensiero: «Sia, come a chi si annega, — La fine, quando, vinto, — tutto s'abbandona, — che è sì dolce stato — il muover sempre meno del sangue nelle vene — cadendo dove par divino il vuoto — e dove improvviso e immenso — sommerso d'immortale è il tutto».

All'albe mutilate che egli riconosceva dopo le notti insonni rivolgeva il pensiero così: «Alba mutilata, io ti ricevo — con cuore mutilato; — quasi senz'occhi, — senza un gesto, disperato, — e tu tu mi tocchi — la fronte e non ho sollievo. — Lontano lontano — dove quasi più non sono — ma lontano — e là mi abbandono. — Pure, anche se perduto, — un fil mi tiene unito — con gesto sconosciuto — all'infinito —».

Costetti poeta è sempre alle prese con gli alti problemi non teorici ma di vita suprema, e in questa ricerca anche nell'età vecchia consumava il suo ardore: «Che io mi consumi — che altro mi consumi — che io altro consumi — non diversa è la legge d'amore. — Eternità non conosce forma; — materia, spirito, morranno consumati. — Dolce consumarsi, — consumare tutto; prendersi, — vuol dire liberarsi, conservarsi». Se dice talvolta: «invano il tuo seno invocato — per i miei sogni, o donna, di come stanchevole, l'amore — di aspirazioni che si rassegneranno —», grida anche: «gomito a gomito, mano per mano, — sparsi ovunque dal vento dell'amore».

•

Il turbine della vita, negli estremi di sua esistenza, lo trascinava consapevolmente verso un prolungamento ideale, e in questi versi quasi concludeva il suo pensiero che cercava spesso di inoltrarsi nelle necessità supreme: «Mi succhia l'Alto — e mi rismembra, — e il pensiero si rarefà — sicchè io, non più io, coscienza che si sa —, scio che si divora, — m'allungo nell'al di là. Così all'Essere, va — il non essere — il punto chiuso: — nell'espansione immensa — nel divino diffuso».

Che resta, che resterà di Giovanni Costetti? Un'opera e un nome che hanno rappresentato veramente qualche cosa nella nostra arte contemporanea. E resteranno anche queste estreme prove e questi aneliti di pensiero e di amore che così affettuosamente e intelligentemente ha raccolti Mai Sewel Costetti. Essa ha nel suo breve prenome qualche cosa della malinconia disperata che fu propria del suo compagno; ma non *Mai: Sempre* dovrebbe essa chiamarsi per una tale fedeltà a una memoria.

Ettore Allodoli

IL PREMIO NOBEL

Il premio Nobel 1951 è toccato, per la classe letteraria, a Pär Lagerkvist, lo scrittore svedese che rappresenta un po' lo spirito del suo Paese, come disincantato e staccato dalla vita spirituale caratterizzante l'Europa d'oggi. L'ultimo successo di Lagerkvist è «Barabba», un'opera che ha entusiasmato gli svedesi, e in parte giustifica e spiega il riconoscimento accordato allo scrittore.

Nato nel 1891, Lagerkvist seguì poco gli avvenimenti politici e sociali della Svezia. Scrittore solitario, fortemente orientato verso i problemi estetici e religiosi, è stato sempre portato ad approfondire i problemi dell'animo umano.

Fra le sue opere vanno segnalate: «L'uomo e il ferro»; «L'angoscia»; «Il caos»; «Il pugno chiuso».

Nato da famiglia di umili condizioni, lo scrittore ha sempre prediletto la solitudine delle grandi foreste al tumulto irrazionale delle grandi città. Il collettivo e il sociale lo han sempre attratto poco.

In gioventù la sua esperienza letteraria e culturale si formò su quella francese dell'inizio del secolo: post-simbolismo cubismo, irrazionalismo. Poi man mano Lagerkvist andò evolvendosi e chiarendosi, sempre più portato a studiare e ad esprimere l'individuo, i suoi problemi più essenziali e drammatici, secondo la particolare sensibilità dell'anima nordica.

MAGIE DELLA PAROLA

La riflessione sul valore della *parola*, intesa come elemento del linguaggio e quindi come mezzo di espressione conduce innanzi tutto a distinguere espressione poetica da espressione prosastica.

Interessandoci qui soltanto la prima, avremo appena bisogno di ricordare, sia pure troppo schematicamente, sinteticamente e assolutamente, che, in sede estetica, alla prassi e alla teoria tradizionale ,secondo la quale *la parola assume valore dalla poesia*, fa contrasto la prassi e la teoria novatrice, secondo la quale *la poesia assume valore dalla parola*.

Da una parte, si sostiene infatti che il valore del verbo consiste nell'impiego, nell'uso, nella collocazione che esso riceve dal poeta; dall'altra parte, si afferma invece che il valore sia nel verbo, considerato in sè e per sè, indipendentemente dalla disposizione, dall'uso, dall'impiego; dunque o prevalenza del soggetto (il poeta), o prevalenza dell'oggetto (la parola).

Lo stesso Giacomo Leopardi sembrerebbe appoggiare la seconda tesi allorchè nello «Zibaldone» leggiamo, ad esempio: «Le parole *lontano, antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste e indefinite e non determinabili e confuse. Così in quella divina stanza dell'Ariosto (1,65):

Quale stordito e stupido aratore,
Poi ch'è passato il fulmine, si leva
Di là dove l'altissimo fragore
Presso a gli uccisi buoi steso l'aveva.
Che mira senza fronde e senza onore
Il pin che di lontan veder soleva:
Tal si levò il Pagano a piè rimaso,
Angelica presente al duro caso.

«Dove l'effetto delle parole *di lontano* si unisce a quello di *soleva*, parola di significato egualmente vasto per la copia delle rimembranze che contiene. Togliete queste due parole ed idee; l'effetto di quei versi si perde, e si scema se togliete l'una delle due (25 settembre 1821)».

Ma, riandando con un volo di memoria alla sua opera poetica, tutta dominata dal suo purissimo e disperatissimo afflato lirico, dovremmo concludere che nell'esercizio poetico Leopardi fu costante assertore della tesi prima. Quando, per citare uno fra mille e mille esempi, nell'*Elogio degli uccelli* leggiamo: «Sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo», constatiamo che alla compiuta musicalità del periodo, di una grandiosità cosmica nella sua brevità estrema, evidentemente contribuisce in non piccola parte quell'avverbio da noi sottolineato.

●

Un apprezzato esteta, Matila G. Ghyka, ha pubblicato pei tipi del Gallimard un lavoro filologico curioso e divertente, sebbene non troppo rigoroso dal punto di vista scientifico, intitolato: *Sortilèges du verbe*, nel quale la parola attinta alle lingue francese, inglese e tedesca, è studiata nella sua sostanza (individualità), nel suo passato archeologico (etimologia) e nella sua azione di suggestione per associazione di idee, evidente ed oscura (semantica).

Questa suggestione può essere ottenuta con l'onomatopea; col procurare al suono o alla lettura l'illusione del dinamismo dell'azione evocata mediante il trasferimento, dalla parola al soggetto ricevente, dell'operazione o dello stato suggerito; con l'associazione metaforica d'immagini e di idee, che però resta subordinata alla individuale capacità di risonanza interiore ...

Nella *carica operativa* della parola son da distinguere i timbri, o vocali, dalla struttura, o consonanti, queste recando una potenza di suggestione dinamica, quelle un risultato musicale statico. Dalla ripetizione delle vocali e delle consonanti nasce l'assonanza e la allitterazione i cui effetti si combinano, come nel verso di Baudelaire: *Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendue* ... o come nel verso di Valéry: *Dormeuse, amass doré, d'ombres et d'abandos*...

Elemento del timbro delle vocali è il colore; e tutti sanno qual partito trasse da tal principio Rimbaud, sebbene la celebre associazione da lui istituita nel tanto discusso sonetto si basasse — e ciò non è a tutti noto — su di un accidentale, contingente corrispondenza tra le vocali e i colori delle immagini che le raffiguravano nel sillabario avuto dal poeta quand'era fanciullo: fenomeno di memoria, dunque, forse involontaria.

Le consonanti, poi, evocatrici del dinamismo operativo e suggeritrici di azioni, costituiscono in quanto tali il fattore preponderante del verbo e svolgono una importante funzione nel sostantivo, com'è facilmente constatabile specie nelle lingue francesi e tedesca.

Ma, uscendo dall'esame particolareggiato degli elementi costitutivi della parola e assumendo finalmente questa nella sua unità e individualità, è innegabile che ogni scrittore dimostra una preferenza spiccata per determinate vocali o a causa delle immagini loro associate, o a causa dell'incanto che ne emana. Mallarmè predilige le parole *azur, vierge, or, cristal, glacier*; Valéry le parole: *pur, azur, dur, sec*. E per quanto riguarda il nostro Leopardi, potremmo notare che egli amava: *nullo, fato, sogno, fola, rimembranze*, ecc.).

Taluni nomi propri di persone e di luoghi, esercitano un vivo potere di suggestione; ce ne offre un esempio il verso di Nerval: *Le Prince d'Aquitaine à la tourab olie* o quello di Hérédia: *La Floride apparut sous un ciel enchanté*, per non parlare di nomi e di luoghi e di persone che suggeriscono a Proust un intero capitolo e tra i più poetici della sua *Recherche*. (E al proposito è pure da considerare la cura che i narratori han sempre posto nella scelta dei nomi dei loro personaggi, cura pari a quella che si è usata e si usa nella scelta dei nomi delle varie specie di prodotti vegetali, zoologici, industriali, e perfino delle stelle, siano esse del firmamento o del cinematografo!).

Un particolare problema filologico è inoltre rappresentato dalla creazione di parole nuove; e qui emerge sovrana la figura di un classico della forza di Rabelais, il quale si divertì, nella sua opera immortale ad inventarne a centinaia; ma subito dopo si dovrebbe ricordare il meno famoso Fabre d'Eglantine, creatore del calendario repubblicano, coi nomi dei mesi che ben conosciamo, così rappresentativi fantasiosi e insomma poetici per giungere ai giorni nostri a Léon-Paul Fargue anche lui inventor prodigo di termini inauditi.

L'opera del Ghyza contiene anche un capitolo di vera e propria varietà semantica nel quale, sulla scorta di lunghi e prestigiosi elenchi, sono studiate le false etimologie, le convergenze, le collisioni, le confusioni, i contagi cui le parole, in quanto organismi, van soggette durante la loro vita, e il loro storico svolgimento entro l'universale organismo del linguaggio, e si chiude con due studi sulla *Composizione sinfonica* nell'opera di Mallarmè e di Proust.

●

Che dire di questo brillante lavoro impostato sulla teoria, in principio da noi enunciata, del valore autonomo della parola, e che soprattutto c'interessa nei riguardi della poesia?

Diremo che esso illustra solo un lato della verità, e che perciò si fonda su di una astrazione, mentre la poesia, come ogni altra forma d'arte, è per eccellenza il concreto. Certo, si può ammettere che esistano parole armoniose colorate vaghe, suscitatrici di immagini, e per contro si può sostenere che esistono parole sorde sterili precise, comunicatrici sol di concetti e di idee; ma si tratta di due verità relative, e quindi non di verità.

L'errore, a nostro avviso, sta proprio nel considerare la parola come un organismo, mentre essa non è che un organo, il quale esplica la sua funzione soltanto in rapporto a quell'organismo che, in questo caso, è il prodotto lirico.

Affermare perciò la poeticità o non poeticità di un vocabolo è un operare appunto quell'astrazione cui sopra si faceva cenno, e un basarsi sulla facoltà ricettiva del soggetto ricevente, cadendo così nel più arbitrario e pericoloso soggettivismo, e commettendo così un'altra astrazione.

Giacomo Leopardi, come s'è visto, parlava, sì, di parole poeticissime, ma riferendosi ad un testo ariosteo dove quelle davano all'ottava il loro particolare incanto e certo sottintendendo che insieme, la ricevevano dal complesso dei versi componenti la stanza.

Alla fredda luce dell'esame filologico, ad esempio, le parole: *marina, conoscere, tremolare* sono tre lemmi del vocabolario scientifico, anzi tecnico, e sono tutt'altro che poetiche. Ma incastonate nel divino endecasillabo: *Conobbi il tremolar della marina*, divengono tutte e tre poeticissime per la disposizione, la collocazione, l'uso che Dante ne ha fatto.

E questo fatto è propriamente la poesia della parola.

Renato Mucci

Salvatore Li Rosi - Eva (bronzo)

MUSICA
RUSSA

Per lungo tempo la Russia era rimasta priva di una vera e propria cultura musicale, mentre altre nazioni, come l'Italia, la Germania, la Francia e l'Inghilterra, avevano, in questo campo, realizzato enormi progressi attraverso una lunga e laboriosa evoluzione. Il popolo russo era estraneo alla così detta musica d'arte, considerata privilegio di una ristretta cerchia aristocratica e alimentata da artisti stranieri. Cosicchè, quando l'arte della composizione cominciò a sorgere in Russia, essa si sviluppò da un lato sulla tecnica musicale importata dall'estero e dall'altro sulla musica popolare, che esercitava il suo fascino anche sulle classi colte.

Questi primi tentativi dell'arte musicale russa non trovarono, però, alcuna risonanza nel mondo occidentale, che, distratto dagli ideali e dai problemi della nuova poetica romantica, non poteva cogliere l'indubbio valore di una musica assolutamente fresca e genuina nella sua concezione sonora germogliante da una ricca fonte originaria.

I compositori russi trovarono, invece, nel romanticismo un clima storico singolarmente propizio alla espansione ed alla espressione del proprio genio etnico, potendo attingere da fonti inesauribili di ispirazione nella natura, nella storia e nelle leggende di un paese vasto e popolato da numerose razze. Furono perciò in grado di esprimere una musica spontanea, semplice densa di fantasiosa ingenuità poetica. Una ingenuità poetica che è il tratto più singolare dell'anima slava, e che ha impresso alla musica russa un carattere di assoluta originalità nazionale.

E' perciò comprensibile quella specie di disagio, talvolta insuperabile, che tutti indistintamente i compositori russi provavano dinanzi alle costruzioni sonore del mondo occidentale, e si spiegano così tutte quelle innovazioni e quelle barbare incongruenze da loro apportate nel campo della musica tradizionale.

Ma se dal punto di vista della strumentazione, dell'armonia e del ritmo i russi assumono spesso il ruolo di innovatori, essi non esitano a tradurre quel loro peculiare linguaggio, quella materia melodica attinta alle sorgenti popolari, in una forma convenzionale che essi accettano con assoluta fiducia da mani estranee, e conservano pura da ogni contaminazione: il teatro. E' nel teatro, infatti, che i compositori russi trovano la loro più completa espressione, senza apportarvi alcuna modificazione. Le migliori e più significative produzioni della musica russa appartengono a questo genere e si potrebbe dire che la storia della musica russa si riassume nella storia del teatro musicale russo.

Si può parlare quindi di una situazione strana e paradossale; tanto più che allora, quando i compositori russi producevano le loro opere migliori, il dramma musicale subiva in Europa un processo di revisione critica, con il quale si pensava di introdurre in quella forma alcune modificazioni che le garantissero una più rigorosa unità ed una più armonica sintesi dei diversi elementi. I russi non ebbero di queste preoccupazioni, ed il loro teatro, dove l'elemento lirico era predominante, non si scostò molto da quello italiano. Così dopo Glinka, che fissò le linee fondamentali dell'opera russa, Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky e, soprattutto, Moussorgsky, hanno seguito la formula tradizionale, ampliandone talvolta le strutture, ma senza mai distruggerle. Il solo tentativo di riforma, quello di Dargomysky, effettuato in nome della verità, non fu seguito che dal giovane Moussorgsky.

Tuttavia, se lo schema dell'opera russa si riduce a quello dell'opera italiana, se da questo punto di vista, cioè, i russi non hanno apportato alcuna innovazione, bisogna mettere in rilievo il fatto che essi hanno utilizzato questo schema in una maniera tutta particolare e vi hanno introdotto alcuni elementi drammatici ed epici assolutamente originali, dando così l'illusione del vero e della realtà con dei mezzi che avevano perduto ogni efficacia.

Ma questa originalità di elementi drammatici ed epici non basta, da sola, a spiegarci il fenomeno di una cultura musicale che trova la sua espressione più compiuta in una forma che gli era completamente estranea e che aveva trapiantato integralmente nel proprio suolo. La ragione fondamentale di questo paradosso risiede nel carattere essenzialmente vocale della musica russa.

Ogni musica, più o meno, deriva direttamente dal canto; ma la Russia è il solo paese in cui questa sorgente è ancora viva e possiede una virtù attiva. Il musicista russo è sempre rimasto fedele alle sue origini e si esprime e pensa vocalmente, per cui nella maggior parte delle opere russe, anche in quelle di natura puramente orchestrale, si può individuare il coro, la canzone o la romanza. Il musicista russo non ama le forme orchestrali pure; ha bisogno di un soggetto e si può perciò comprendere come soltanto l'opera potesse offrirgli uno schema preciso, un testo, un soggetto insomma che gli permettesse di spiegare liberamente la propria ispirazione melodica.

Dante Ullo

★ ASTROLABIO ★

FÉNELON

«Il governo autorizzò la pubblicazione del *Télémaque* nei termini più lusinghieri, soltanto due anni dopo la morte di Luigi XIV e il volume ebbe allora un successo considerevole e fu ristampato centinaia di volte da parecchi editori e tradotto in tutte le lingue. E i suoi contemporanei non s'ingannarono nel vedervi una satira del potere assoluto e un'aspirazione verso un ordine politico più giusto e più umano. Leibnitz, l'illustre filosofo tedesco, che aveva intrapreso con Bossuet la fusione delle chiese cattoliche e protestanti, diceva che questo libro aveva reso Fénelon «caro all'universo»; mentre Villemain, professore alla Sorbona, affermava con tatto squisito che «niente è più bello della disposizione del Telemaco, ove non vi si trova meno grandezza nell'idea generale che gusto e destrezza nella riunione nel contrasto degli episodi...». Bossuet invece lo giudicava severamente e diceva «che era scritto con uno stile effeminato, esagerato in tutte le sue pitture e in termini troppo poetici» e aggiungeva sarcasticamente che «questa opera era indegna non soltanto di un vescovo, ma di un prete e di un semplice cristiano». Un giorno fu chiesto a Bossuet: «Avete letto il Telemaco?». «Egli rispose subito: «No, e non lo leggerò. Alla mia età non leggo più le favole». E infine J. De Sacy, il celebre orientalista ha detto che molti, dopo aver letto da fanciulli il Telemaco, lo hanno dimenticato o «lo respingono con senso d'indifferenza o di noia se si provano a rileggerlo». Però oggi il *Télémaque* è considerato da molti come un libro eminentemente popolare e interessa soprattutto per le reminiscenze dell'antichità».

●

Del terzo centenario di F. de Salignac de la La Mothe Fénelon, parla L. De Anna in Humanitas. *Leggendo il bel saggio, ci è avvenuto di pensare che Fénelon non sia stato riesaminato dai contemporanei con la simpatia che di solito si dedica, in occasione di centenari (Fénelon nacque il 6 agosto 1651), a scrittori per più ragioni vicini alle nostre attitudini, mode, posizioni mentali. Insomma, ci si può aspettare che, con un po' di ritardo, Fénelon occupi gli studiosi anche nel '52. Le ragioni del nostro pronostico sembrano implicite nel centratissimo giudizio del De Anna:*

«E F. Brunetière, *Le XVII siècle*, p. 635 dice che Voltaire, J. J. Rousseau e d'Alembert hanno visto o voluto vedere in Fénelon un antenato e senza dubbio hanno, perciò, «dovuto snaturare, per illusione o perfidia, la sua vera fisionomia; ma hanno amato in lui il grande avversario dei Pascal e dei Bossuet». La *Rivoluzione francese* immaginò un Fénelon a sua maniera e ne fece poi un suo eroe. Il *Romanticismo* vide invece in lui uno degli antenati della sua malinconia e della sua poesia, che è una vaga aspirazione verso l'infinito. Oggi Fénelon è, dai critici di tutte le sfumature, sacrificato a Bossuet, il quale rappresenta la forza perentoria della ragione; ma, in realtà, Fénelon ci appare, dice giustamente G. Calvet «come un'età generosa di un idealismo commovente e chimerico»; e il critico Joubert II, 168, aggiunge che lo «spirito di Fénelon aveva qualche cosa di più dolce della dolcezza stessa, di più paziente della stessa pazienza».

Si è molto lodato e si è cercato di definire letterariamente, in modo spesso equivoco, Fénelon, ma in nessuna parte, secondo Sainte-Beuve, *XVII siècle*, p. 267, con una sensibilità di espressione più felice e una più commovente rassomiglianza, che nel celebre passo dei *Natchez* di Chateaubriand, quando il selvaggio *Chactas* dice: «Ce qu'il faisait éprouver n'était pas des transports, mais une succession de sentiments paisibles et ineffables: il y avait dans son discours je ne sais quelle douce lenteur, je ne sais quelle langueur de grâces qu'aucune expression ne peut rendre».

E anche ora, dopo la pubblicazione di tanti documenti importantissimi, rimasti sconosciuti al XVII secolo, vi è sempre molta incertezza nel giudicare serenamente e definitivamente Fénelon. Però è bene affermare che questo prete mistico porta già in sè i primi germi dell'avvenire; e non è poco, per esaltarlo dopo trecento anni dalla sua nascita».

MACHIAVELLI

«Nato nel rinascimento il Machiavelli subisce, come nessun altro, le seduzioni paganeggianti, non solo delle arti, ma della stessa concezione di vita del già putrido gentilesimo. Il miraggio della vecchia Roma l'ubriacò così da precipitare nell'errore madornale di presentare alle repubbliche del 500 come modello di condotta politica e militare un governo distante per molti secoli e d'una cultura così diversa. L'esempio di Roma purtroppo anche prima che il famigerato teorizzatore della politica realistica l'avesse proposto come la chiave di volta della ricostruzione nazionale, già era dalle città italiane accolto ed attuato.

Come l'antica Roma, che ampliò gradatamente i suoi confini guerreggiando di continuo, così ogni città italiana, ogni staterello si dava a combattere e strappare qualche minuzzolo di terra agli Stati limitrofi. L'unificazione italiana quindi ebbe il suo maggiore ostacolo nella seduzione ed imitazione di Roma.

Non nuovo il Machiavelli è molto meno benefico per l'umanità. Solo per una ben amara ironia può dirsi benefattore della società colui che osò prostituirsi alla più esecranda e sanguinaria delle dee, qual è la *Ragion di Stato*; dea che è stata l'arma più insidiosa con cui da secoli sono stati torturati i popoli».

●

Con queste parole, A. Bruculeri chiude una severa rassegna critica del «Machiavelli» di F. Alderisio (Civiltà Cattolica); *una specie di timeo Danaos. Nè c'era da aspettarsi altro da un erede di antica inimicizia. Ci sembra di scorgere nel passo citato addirittura una nuova impostazione di argomenti che servano alla rinvigorita polemica antimachiavellica. Invero, la difesa che l'Alderisio dà del Machiavelli, persuade poco anche chi non abbia la forma mentis di un Bruculeri: non vi sono vie di mezzo. O con il Croce, o con il Foscolo: punti cardinali di una convenzione critica, ci sembra, inesorabile. O con i gesuiti. Ma, per non gettar via tanta scienza storica e politica, non c'è che appigliarsi al celebre fraintendimento: «gli allor ne sfronda ed alle genti svela...»?*

Tolo Meo

RICORDO DEL GRAN MAESTRO

La figura nobilissima e, tuttavia, cordialmente arguta del Principe Ludovico Chigi Albani, Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta è di quelle destinate a restare impresse nella memoria di chi ne ebbe diretta conoscenza per un suo particolarissimo e distintivo carattere che sembrava riassumere secoli di storia e renderli attuali, anche nell'aspetto fisico che rievocava i più bei ritratti del Cinquecento o del primo Seicento, con la finezza dell'aspetto e la plastica evidenza del tratto, con la disinvoltura, ormai quasi scomparsa, di indossare un costume d'altri tempi come se fosse abituale e, d'altra parte, scambiarlo per il più impeccabile vestito moderno, portato con individuale eleganza.

Ma a questo perfetto inserirsi negli aspetti solenni che i vari momenti nelle sue altissime cariche richiedevano, corrispondeva una complessa eppure unitaria personalità umana che in ciascuno ha lasciato profondo e durevole ricordo. C'era, in Lui, una vitalità pronta e fervorosa che, fino agli ultimi giorni della sua lunga ed esemplare esistenza, lo spinse oltre confine, dovunque lo chiamava la sua precisa consapevolezza di ciò che, anche nel mondo moderno, il vetusto ordine dei cavalieri che lo aveva a capo supremo, rappresentava nella concretezza storica d'una eredità che s'era fatta, per suo merito soprattutto, attuale.

E se altri ha parlato degli impareggiabili compiti che l'Ordine di Malta ha assolto e assolve nello sconcertante periodo che attraversiamo, ed altri ancora ha numerato le cliniche, gli Ospedali, i treni d'assistenza, le opere benefiche attuali, vorrei fissare per mio conto, nella modestia d'una nota « dal vero » ciò che l'Autorità Sovrana di Ludovico Chigi Albani poteva rivelare, nella vita più intima e riservata, altrettanto significativa e personale di quando si inseriva nell'alto rango che gli apparteneva.

La Sua sorridente e aristocratica immagine, in questo caso, non può essere staccata dall'ideale cornice di quegli ambienti che, animati da Lui, perdevano l'immobilità da Museo d'ogni grande palazzo disabitato per accompagnare la Sua persona in quella magica intonazione che si ha soltanto quando l'uomo si muove in un mondo tutto suo, al quale, a sua volta, ha impresso significato e valore.

Lassù, sull'Aventino, nella gran pace della Villa dei Cavalieri di Malta, così acutamente interpretata dal Piranesi, con le sue architetture commemorative ed eleganti, nei silenziosi saloni carichi di memorie, tra le divise dei vari gradi dell'Ordine e i modelli di antiche galere, Egli vi veniva incontro come lasciandosi dietro le spalle tutto ciò che poteva richiamare la polvere del tempo e vi invitava a guardare lo splendido panorama di Roma, ai piedi del colle o a passeggiare nei viali di mortella, verso quella bianca facciata della chiesa del Priorato, rivestita dal capriccio decorativo del Piranesi come d'una gioielleria di motivi geniali.

Nei giorni di gran cerimonia, quando i costumi dai ricchi colori vestivano le nobili figure dei cavalieri e attorniavano il Gran Maestro come in un antico dipinto, il biancore dell'interno della chiesa, d'un gusto già neoclassico, assumeva il suo significato di fondale luminoso; viste così, invece, quelle pareti candide ripartite con tanta giustezza, erano, nel commento sensibile del Gran Maestro, come pagine maestose d'un gran libro che s'andava sfogliando: anche Piranesi aveva sentito il fascino di questo mondo cavalleresco e forse l'aristocratico gusto veneziano, riportandolo al Palladio gli aveva dettato tanta monumentalità anche in un ambiente raccolto; ma nel Palazzo di Via Condotti era l'operosità viva dell'oggi che urgeva prepotente e gli occhi vivacissimi del Principe, con un sorriso, vi consigliavano di lasciarlo al lavoro quotidiano.

Nei rari momenti della pace « in villa », il suo spirito schiettamente romano animava come d'una frizzante tramontana quel Palazzo Chigi all'Ariccia che spalanca la sua gran facciata incontro alla chiesa costruita da Gian Lorenzo Bernini: palazzo austero, all'esterno: e ridente negli ampi saloni che s'affacciano sulla breve piazza o, più intimamente, nel parco selvaggio. Allora, nella pienezza dei ricordi, nell'autenticità delle opere d'arte che ci salutavano al passaggio come persone amiche, nell'indescrivibile emozione che si prova aprendo uno stipo seicentesco che ordinatamente custodisce una completa farmacia del tempo o un grande armadio con le vesti di seta e gli oggetti da toletta di Papa Alessandro VII, il passato si faceva attuale e il presente, col suo dorato tramonto verso la valle aricina e il mare, rifluiva, fuori del tempo, nei secoli trascorsi, in quella sospensione di vita che soltanto il raro accordo tra ambiente e persone riesce a provocare.

Il Gran Maestro, il Principe dell'antica famiglia Chigi, si faceva nobile padrone di casa e godeva nel guidarvi per il palazzo e riviveva con voi gli aspetti singolari di quella villeggiatura seicentesca di Nobildonne, Cardinali, e gente d'Arme. Ecco il gran salone col camino immenso, le sale tappezzate di cuoio di Cordoba, la saletta, immancabile, con le bellezze alla moda, occhieggianti dai ritratti vivacissimi: ecco le stanze affrescate dal Cades, d'un gusto preromantico e, alle pareti, tele di Andrea Sacchi, di Mario de' Fiori, ritratti di quel Mattia da Farnese che fu anche scambiato per Zurbaran e che fu un poco il « pittore di Corte » della famiglia Chigi.

Ma le memorie berniniane sorgono prepotenti: da uno stupendo tavolo di marmo sul cuscino di nero africano ci guarda il teschio scolpito dall'artista per le meditazioni religiose di Alessandro VII, consolles, centri da tavola, sono certo su suo disegno e, preziosa reliquia, ecco il disegno colorato, sul bianco del muro, col tenero S. Giuseppe e il paffuto Gesù Bambino in braccio, che reca la sua firma.

Allo studioso di Scienze Naturali, nel Gran Maestro, s'era via via sostituito l'uomo innamorato dell'arte e della cultura artistica: il piacere di occuparsi di queste cose non si esauriva nell'interesse che Egli manifestava ad ogni conferenza d'arte che Lo vedeva giungere primissimo e trattenersi in acuta conversazione con l'oratore: aveva un particolare gusto, per Suo conto, per il disegno e la pratica pittorica. E appunto qui, all'Ariccia, mostrava con giustificato compiacimento, tra l'altro, anche certi mobili all'antica da Lui decorati con molto spirito.

Il Principe, a contatto di queste Sue belle e antiche cose, si animava e nella spontanea vivacità dell'aneddoto, con Lui tutto rientrava nel giro d'una intelligentissima conversazione.

Seduti nella sala di ritrovo, dove si accumulavano stampe e soprammobili, fucili da caccia alle pareti e tabacchiere sui tavoli, il cinguettio trillante d'un piccolo popolo di canarini in una gabbia « alla Cinese » batteva il ritmo del discorso.

E si parlava di Malta, di Valletta e della grande chiesa di S. Giovanni, dai pilastri scolpiti nella pietra con i dorati simboli cavallereschi, col pavimento sotto il quale riposano i cavalieri morti per la Fede, i più bei nomi della nobiltà europea, e i monumenti fastosi, con le bandiere, i cannoni, le croci, le alabarde rutilanti al sole affocato dell'isola riarsa: e sul nostro capo la gran volta dipinta da Mattia Preti, il « Cavaliere Calabrese » che riposa anche lui, dopo aver tanto lavorato per tutte le chiese e i palazzi di Malta, con gli altri dell'Ordine, sotto una pietra intarsiata di marmi colorati. In una cappella, il bel San Girolamo del Caravaggio, e nella Sagrestia, dietro il fastoso altare barocco, la grande tela drammatica della « Decollazione del Battista » in cui Caravaggio anticipa Goya.

Era la storia dello spirito cavalleresco nel mondo, fino alle sue ultime fasi, fino alla trasformazione della sovranità militare in una più vasta e profonda sovranità dello spirito di fratellanza umana.....

I cavalieri non depongono più la spada insanguinata nel tempio, ma accorrono dovunque si soffre, a lenire il dolore, lo strazio: alle rozze lettighe di guerra si sono sostituiti i treni ospedali, le cliniche: e la storia palpitante di secoli eroici trova la sua altissima conclusione nell'operosità umana attuata in nome della Fede.

Aleggiavano, attorno alla persona del Gran Maestro disteso nella rigidità della morte, nel costume severo dell'Ordine, tutte queste memorie di cui la storia della civiltà s'è incisa tanto profondamente; ma il volto che già sembrava scolpito nel marmo era ancora carezzato dal più umano sorriso.

Valerio Mariani

Il principe Ludovico Chigi Albani

Chiesa del Priorato - Trofeo dei Cavalieri gerosolimitani

UN GIUDIZIO DI STRAWINSKI SU BEETHOVEN E BELLINI

Negli ambienti dell'intellettualismo artistico internazionale del nostro tempo, Igor Strawinski rappresenta ancora una personalità « oltremodo interessante ».

Questo russo francesizzato e poi anche americanizzato, fornito di un temperamento agilissimo, dinamicamente dialettico sino all'assurdità, assomma in sè gran parte dei caratteri e degli indirizzi musicali del primo cinquantennio del Novecento.

Egli ha percorso le più variate esperienze stilistico-tecniche, dal fantasmagorico colorismo orchestrale alla russa dei giovanili poemi, all'orgia ritmica di *Sacre du printemps*, all'atonalismo ultradissonante alla Schonberg, associato col jazzismo negroide-americano, alle rievocazioni neoclassicheggianti dell'*Oedipus rex*, alle inflessioni gregoriane e discantanti alla maniera duecentesca di *Symphonie de Psaumes* o della *Messa*, alle inflessioni valzeristiche del ballo ottocentesco rivissute in *Jeu de cartes*.

Riconosciuto per decenni forse il più eminente assertore dell'oggettivismo musicale, Strawinski è andato in questi ultimi anni mutando radicalmente la sua posizione estetico-critica, perlomeno in linea teorica, e ha ripreso a parlare con insistenza e calore della Melodia.

Leggendo talune pagine del suo libretto *Poetique musicale*, edito nel 1946 a Parigi, vi troviamo espressioni e apprezzamenti che meritano d'esser rilevati.

Sono ormai due secoli, da quando il sentire e le idee romantiche hanno incominciato a farsi strada nei vari paesi europei, che il fenomeno melodico è stato assunto a oggetto di particolarissimo studio e di particolarissime esaltazioni.

Tra il 1752 e il 1768, proprio nell'ambiente letterario-filosofico estetizzante francese, uno dei primissimi, J. Jacques Rousseau vi si intratteneva scrivendo le celebri frasi: « La musique ne saurait aller au coeur, que par le charme de la melodie ». « Le vrai Pathetique est dans l'accent passione, qui ne se détermine point par les régles, mais que le génie trouve, et le coeur sent, sans que l'Art puisse en aucune manière en donner la loi ».

Faceva eco Mozart affermando che « la melodia è l'essenza stessa della musica » e più tardi Wagner « Die einzige Form der Musik ist die Melodie ». Schopenhauer ravvisava l'originalità stessa della melodia nell'essere proprio l'imagine della vita psicologica, un divenire continuo, l'espressione d'una coscienza.

Le citazioni potrebbero moltiplicarsi sino a Nietzsche, a Bergson, a Bourguès et Dénéréar.

Ed ecco ora quello che Strawinski scrive (pagg. 62-65): « La capacità musicale è un dono. Cioè a dire che non sta a noi di svilupparla con lo studio: perlomeno, possiamo regolarne l'evoluzione con una critica perspicace. L'esempio di Beethoven basterebbe a persuaderci che, di tutti gli elementi della musica, la melodia è il più accessibile all'orecchio e il meno suscettibile d'acquisizione. Ecco uno dei più grandi creatori della musica che passò tutta la vita ad implorare l'assistenza di questo dono che gli faceva difetto. In maniera che quel meraviglioso sordo ha sviluppate le sue facoltà straordinarie in proporzione alla resistenza che gli opponeva la sola che gli mancasse, come il cieco sviluppa nella notte il suo senso uditivo.

I tedeschi onorano, come si sa, i loro quattro B. Più modestamente, e per il bisogno della nostra causa, noi sceglieremo due B pel nostro uso.

Nel momento in cui Beethoven lasciava in eredità al mondo ricchezze dovute in parte a questo diniego del dono melodico, un altro compositore, i cui meriti non son stati mai eguagliati a quelli del Maestro di Bonn, seminava a tutti i venti, con infaticabile profusione, melodie magnifiche e della più rara qualità, distribuendole gratuitamente come le aveva ricevute, senza neppur pensare a riconoscersi il merito di averle generate.

Beethoven ha costituito alla musica un patrimonio che sembra non esser dovuto che alla sua fatica ostinata. Bellini ha ricevuto la melodia senza aver avuto la pena di chiederla, come se il Cielo gli avesse detto « io ti do proprio tutto quello che mancava a Beethoven ».

« Sotto l'influsso del dotto intellettualismo che regnava tra i melomani della specie seria, fu moda per qualche tempo di disprezzare la melodia. Io comincio a pensare, d'accordo col gran pubblico, che la melodia debba conservare il suo posto al sommo della gerarchia degli elementi che compongono la musica. La melodia è il più essenziale di tali elementi, non perchè essa sia il più immediatamente percepibile, ma perchè è la voce dominante della sinfonia, non soltanto in senso proprio, ma in senso figurato ».

Prendiamo volentieri atto di queste dichiarazioni d'uno zelante assertore dell'oggettivismo sonoro, trasformato in un tardivo seguace del soggettivismo e dell'intuizionismo di tipo romantico, e tanto più rilevanti appaiono queste dichiarazioni, in quanto proprio Strawinski, meccanizzando nelle maggiori sue opere il ritmo, ha la responsabilità di aver ben spesso contribuito a meccanizzare anche il Melos.

Non siamo noi i primi ad aver fatto questa precisa constatazione. Ed un fenomeno tutt'altro che raro negli artisti e nei pensatori, che giungendo all'ultima fase della loro vita terrena, provano vivissima la nostalgia delle prime impressioni, della primissima formazione giovanile: è forse il perenne richiamo d'ogni uomo, che dopo le multiformi esperienze, dopo le ribellioni, dopo le deviazioni « peccaminose », risente, vecchio, il richiamo divino all'ingenuità, alla purezza.

Ma anche in questo riconoscimento quasi resipiscente, in questo anelito verso il canto alato, libero e fascinatore (anche a lui Strawinski totalmente negato) si riscontra la contraddittorietà dialettica della sua natura, la maniera oratoria da avvocato di parte, che presenta fatti e problemi in quella luce particolare che serve al suo gioco, quello sempre di interessare, di impressionare, di « épater le bourgeois ».

Non sapendo ormai neppur concepire intellettualmente e tracciare una visione estetica veramente originale, nuova, pedagogicamente utile agli artisti di domani, ripiega su posizioni, anche se giuste alla base, reimpostate all'antica sotto l'orpello dell'« attualità », ma non si è certo mostrato in grado di tradurle, nelle ultimissime composizioni, in una realtà estetico-musicale creativa.

Del resto, anche un altro musicista rappresentativo di oggi, Paul Hindemith, aveva, sin dal 1937, nella parte teoretica della sua *Unterweisung im Tonsatz* (pagg. 199-201), toccato analoghi argomenti, e ciò è sintomatico.

Hindemith si meraviglia che non esistano trattati di melodia come esistono trattati d'armonia, e si chiede se la melodia non sfugga per definizione alla disciplina rigida della didattica. Se i teorici hanno esitato finora a sottoporre la melodia alle loro disamine, è perchè c'è un mistero proprio della melodia, che è quello della stessa individualità umana in quanto possiede di unico, di prezioso e di ribelle ai tentativi di definizione e d'analisi; giacchè la melodia è un essere vivo, emanazione immediata della personalità profonda del compositore. La melodia — riconosce Hindemith — è l'elemento in cui si manifesta più direttamente e sensibilmente la maniera personale d'un compositore. Poco interessa in definitiva la bellezza dell'armonia, del ritmo e della strumentazione: queste contano poco « purchè il compositore possa inventare melodie suasive, che mettano d'accordo i competenti e gl'ingenui amatori ».

Per quanto riguarda la ormai riconosciutissima, larga, ariosa capacità melodica vocalistica degli italiani di fronte all'inferiore capacità melodica dei germanici, Strawinski ci ripresenta concetti già espressi anche da Ciaikowski nel 1888, dopo un'audizione del *Concerto per violino e violoncello* op. 102 di Brahms:

« La maggioranza dei tedeschi costruiscono le loro melodie col loro intelletto anzichè scoprirle per intuizione. Brahms giustappone due quarte per ottenere un tema e Wagner trae i suoi motivi dei Nibelunghi dall'accordo perfetto. Persino Beethoven costruisce invece di cantare ».

Gli stessi *quaderni di schizzi* di Beethoven ci documentano l'incessante suo sforzo di costruire melodie alla stessa maniera con cui costruiva le Sinfonie, ciò che ha indotto Constant Lambert (*Music ho!* Londra, 1937) a distinguere la melodia costruita col nome di « sintetica », cioè artificiale, contorta, priva di slancio, perchè formata intellettualmente con saldatura di vari segmenti. Pensate all'*Andante*

(Continua a pag. 4)

Alberto Ghislanzoni

NOVITÀ IN LIBRERIA

« LA CONOSCENZA UMANA » DI RUSSEL

Il nostro spirito aspira alla conoscenza e cerca la conoscenza per una necessità innata, al di là di ogni calcolo, di ogni utilitarismo più o meno cosciente. Aspirazione che è senza dubbio uno dei nostri maggiori titoli di nobiltà, anche se alcune teorie attribuiscono alla conoscenza scientifica un valore unicamente pratico.

Oggi, nei riguardi della conoscenza, ci troviamo in una apparente posizione di privilegio, perchè rispetto al passato sappiamo enormemente di più. Se poi si valuta la conoscenza scientifica in rapporto al potere che essa ci conferisce, il privilegio assume proporzioni fantastiche.

Ma vi è differenza, anzi una profonda differenza, tra conoscere e comprendere, ed inoltre la conoscenza comporta innumerevoli livelli di profondità. L'uomo primitivo sapeva che il sole sarebbe sorto il giorno seguente, ma non ne conosceva la ragione o immaginava cause fantastiche. Oggi tutti ne identifichiamo la causa nella rotazione della terra, ma non tutti conoscono le leggi che la regolano, ed un numero minore poi conosce le modifiche portate da Einstein alle leggi stesse. Proseguendo in profondità troveremo che ancora minore è il numero di coloro che indagano la portata della teoria di Einstein nei riguardi del problema generale della conoscenza.

Ora se paragoniamo la condizione presente a quella dell'antichità, dello stesso medio evo, del periodo che va dagli inizi della scienza a tutto l'ottocento, dubitiamo che nei riguardi della profondità della conoscenza il bilancio ci sia favorevole. Divisione del lavoro e specializzazione dominano sovrane e la scienza ne è tutt'altro che immune. Oggi il ricercatore è obbligato a coltivare un determinato e limitato settore della propria scienza, con scarsa possibilità di evasione. Ciò impedisce la completa esplicazione della sua personalità, e questo a sua volta porta ad una lenta progressiva sostituzione del tecnico allo scienziato, dalla tecnica alla scienza. Cosa che certamente non è un bene.

La constatazione che il progresso scientifico, non immaginabile ai primi del secolo, è in gran parte dovuto alla specializzazione, non esclude il timore che l'estrema specializzazione e la estrema meccanizzazione e quindi il livellamento della personalità, non si concluda con una qualche catastrofe materiale e spirituale. Certo, negli ultimi decenni, il mondo non ha spiritualmente progredito.

L'individuo che aspira ad una conoscenza integrale e profonda, il filosofo nel migliore senso della parola, è oggi sgomento e perplesso di fronte alla vastità e complessità del sapere. Lo è poi tanto maggiormente in quanto la scienza fondamentale, base di tutte le altre, la fisica, da alcuni decenni ha compiuto una vera e propria rivoluzione, superando il limite della nostra millenaria intuizione e comprensione della natura.

Riflettendo sulla circostanza che una volta gli uomini ritenevano inabitata la parte a loro opposta della terra, per la presunta impossibilità di vivere e camminare con la testa in giù, si deve bene anche ammettere che quanto oggi appare incomprensibile ed antintuitivo, potrà fra qualche tempo risultare patrimonio comune ed a tutti perfettamente chiaro e normale.

Ma questa ammissione non esclude il caso contrario, ossia che la scienza riesca a coordinare i vari risultati sperimentali senza ricorrere a quarte dimensioni ed a concetti non intuibili. Ossia il ritorno ad un universo euclideo.

In tale situazione il Libro di Bertrand Russel « *La conoscenza umana* » pubblicato recentemente a cura della casa editrice Longanesi costituisce un punto fermo e per il lettore un riposo, pure essendo una elevata opera di pensiero.

Il libro tratta delle basi della conoscenza, delle conoscenze prime, risultato delle intuizioni ed esperienze immediate e delle inferenze che le legano e collegano alle varie costruzioni scientifiche e filosofiche. In altre parole ricerca come dalle conoscenze prime e personali si risalga ad una conoscenza comune ed oggettiva e da questa alle varie scienze e dottrine.

Scritto anche per i filosofi, non si rivolge particolarmente a questi, ma ad un più vasto pubblico, a tutte le persone colte che si interessano ai problemi dello spirito. Concepito e scritto in forma non tecnica è a tutti accessibile.

Nella prefazione è detto: « In questo libro mi propongo di trattare, quanto più comprensibilmente io sappia, un problema molto vasto: come accade che gli esseri umani, i quali hanno col mondo dei contatti brevi, personali e limitati, possono tuttavia sapere tutto quello che sanno ». Posto l'interrogativo: « Forse la nostra convinzione di conoscere è in parte illusoria? » L'Autore confuta questa ipotesi e basa la conoscenza su di un sano e razionale realismo, dimostrando che non può esistere conoscenza senza una qualche fede nella testimonianza dei sensi.

Russel è una mente scientifica e logica, ma soprattutto una mente chiara. E perché è chiara si esprime in modo a tutti comprensibile, senza ricorrere ad alcun tecnicismo di espressione.

Il libro è il frutto di una intera vita di pensiero e di ricerca e pertanto, anche se chiaro, richiede al lettore attento esame e riflessione. Non si può pretendere di comprendere in pochi istanti quanto all'autore è costato anni di meditazione.

La tesi centrale è, come si è detto, quella di un razionale realismo. Non si vive e non si costruisce senza dare valore alla testimonianza dei sensi ed alla concordanza delle testimonianze di tutte le persone normali. Tesi che se, come illustra l'autore nel corso dell'esposizione, può essere negata in sede teorica e critica da alcuni orientamenti di pensiero, non può esserlo in sede pratica.

Nella introduzione così si esprime. « Lo scopo centrale di questo libro è di esaminare il rapporto tra l'esperienza individuale e il corpo generale della conoscenza scientifica. Si dà per dimostrato che la conoscenza scientifica, nelle sue massime linee, sia da accettare per buona. Lo scetticismo, sebbene logicamente impeccabile, è psicologicamente impossibile e, in ogni filosofia che finge di accettarlo, c'è un elemento di frivola insincerità. Inoltre, perchè lo scetticismo sia teoricamente difendibile, esso deve respingere « tutte » le possibili deduzioni o induzioni da ciò che è sperimentato: uno scetticismo parziale, come la negazione degli eventi fisici di cui nessuno è stato spettatore, o un solipsismo che ammetta la realtà di eventi che appartengono al mio avvenire, o al mio passato di cui non ho memoria, non ha giustificazione logica, poichè deve ammettere principi di inferenza, i quali conducono a credenze che esso respinge ».

Il libro è diviso in sei parti e numerosi capitoli. Parte dalla base prima di ogni sapere e di ogni trasmissione dello stesso, ossia dal linguaggio, che analizza nella sua formazione e struttura, studia successivamente il rapporto fra la costruzione scientifica e la percezione. Considerato che non ha senso parlare di una conoscenza assolutamente certa e che le inferenze non portano altro che probabilità alle conclusioni, è nella quinta parte studiata la probabilità, e nella sesta ed ultima i postulati della inferenza scientifica, ossia i postulati sui quali poggia la costruzione della scienza.

Il libro è ricco di osservazioni profonde ed acute. Inoltre, nel quadro della tesi svolta, sono considerati e trattati, quasi sempre in profondità, argomenti scientifici e filosofici di primario interesse: la relatività — i quanta — lo spazio — il tempo — lo spazio tempo — il solipsismo per citarne solamente alcuni. Il lettore può quindi scegliere. Ma per scegliere deve comprendere e quindi non avere fretta e non pretendere di leggere il libro in un baleno.

Anche se l'autore è un logico ed un matematico ed anche se in alcune parti il logico-matematico prende il sopravvento, il libro non è l'opera di uno specialista che limita la ricerca e le considerazioni al solo campo della sua normale attività, bensì quella di uno spirito molto libero che ha spaziato e spazia nei più vasti orizzonti.

Otto Cuzzer

BERTRAND RUSSEL: « La conoscenza umana ». Traduzione dall'inglese di Camillo Pellizzi. Longanesi & C. Milano, 1951, pag. 736, L. 2.200.

« ELEGIE DORICHE » DI M. PIAZZOLLA

A chi tenti, con serietà e buona fede, di orientarsi nella frastagliata selva della produzione poetica contemporanea — senza tener conto, com'è ovvio, degli innumerevoli versificatori orecchianti e dilettanti — tutt'altro che semplice si profila un tentativo di caratterizzazione della più giovane lirica italiana. E se, da un lato, le indicazioni di carattere negativo — che tendono a definire che cosa la poesia non è più o non è ancora — possono apparire polemiche e necessariamente provvisorie quanto si è discorso ormai di crisi di ermetismo dall'altro il criterio di enucleare dalle numerose opere poetiche più recenti motivi e tendenze attuali potrà apparire forse suggestivo o proficuo, ma si rivela anche un'occasione per indicazioni tendenziose. La nuova poesia, è stato detto, si orienta verso nuovi contenuti, sembra ormai sazia di sottili raffinate ricerche formali e di quella esigenza di « purezza » che era divenuta pretesto di astuti equivoci: ma si correva, per altro verso, anche muovendo da questa prospettiva, l'alea di falsare tutta la panoramica della precedente poesia, insistendo sulla sua presunta disumanità. La parola « realismo », sollecitata da tanti abusi che il surrealismo aveva fomentato e autorizzato, indusse a più d'un equivoco, e non bastava d'altronde un generoso richiamarsi alla « realtà » e all'« umanità » — anche appoggiando l'opzione su l'esempio dei classici — per aprire alla poesia prospettive nuove; chè il problema della poesia, come quello dell'arte in genere è in prevalenza — come dovrebbe ormai esser pacifico — un problema di linguaggio, anche se in quello non possa e non debba sostanzialmente esaurirsi (è una indicazione del Cardarelli sulla sua idea della poesia può considerarsi un utile correttivo a certe esasperate infatuazioni sulla magia della parola: « Io sento la poesia come sostanze, idee, concetti, situazioni poetiche, piuttosto che come puro linguaggio »). Rinventare il mondo, riscoprire la realtà in una pronuncia nuova, in cui personalità e linguaggio sono i due termini necessari e indissolubili, ecco il problema; ma la ricerca del nuovo, fine a sè stessa, non può risolversi che in un conato infruttuoso: e anche troppi, al riguardo, sono stati gli esempi nel campo della nostra più recente lirica. E si rimane sorpresi, come d'un lieto stupore, se ci accada, scorrendo una raccolta di liriche, di incontrarci con una voce che abbia come il pudore della propria solitudine e, schiva di qualsiasi modulazione artificialmente estrosa o ambiziosamente ardita, si riveli autentica

e schietta. E' il caso di queste *Elegie doriche* di Marino Piazzolla (Editrice « Eros », Roma, 1951), un'esile silloge di liriche in cui il titolo potrebbe far pensare persino ad una poetica « controcorrente », o peggio ad un anacronistico adagiarsi su moduli ormai scontati dalla tradizione dei poeti-professori del secondo ottocento e del primo Novecento. Ma basta leggere qualcuna di queste elegie per rassicurarsi, chè si tratta, in realtà, di una poesia improntata ad una freschezza tutta moderna, dove pure il tono familiare felicemente si innesta su una leggiadra e potremmo dire antica eleganza per cui — pur entro le debite proporzioni — può accadere di riportarci, quasi inavvertitamente, su su, attraverso il luminoso solco della grande lezione leopardiana, sino a certi temi e inflessioni e raccordi della lirica antica dei Greci. Non si tratta del resto soltanto di una nostra personale impressione ma di un « parere » autorevolissimo « La poesia di questo giovane poeta italiano — scriveva più di dieci anni or sono André Gide — mi è sembrata inventata ed espressa con quella patetica innocenza con cui i lirici greci sentivano i loro bellissimi canti ».

●

Ritmi sobri, scanditi su una vena melodica limpida e lieve, a schermo di una umanità pensosa e dolente; trepidi colloqui con le cose più alte e pure della terra e degli spazi (e con che affettuosa dolcezza il canto si volge ai silenzi stellati della notte, alla misteriosa serenità dell'Orsa, di Sirio, delle Pleiadi); figure e paesaggi evocati su una trama armoniosa di chiaroscuri, per una vocazione che potrebbe assumersi come squisitamente idillica se alcuni passi più amari non ci prospettassero situazioni di tragico, cupo elegismo, che mai si stempera in pausazioni sentimentalistiche: ecco alcuni motivi più salienti per una rapida caratterizzazione di questa lirica. Nella quale di ottima lega ci pare solitamente, il linguaggio, geneticamente fuso a quelle vibrazioni dello spirito che nella poesia — come fuga dall'emozione o lirico equilibramento — hanno trovato la loro quiete; si legga ad esempio, « *L'ala* »: Terreno tempo, voli, / e già maturo ho il cuore. / Non vale l'invecchiare, / svanire alla memoria. / Come una festa spenta / s'eleva la mia vita. / E m'è rimasta l'ombra / al corpo prigioniera come un'ala. » E potremo citare a lungo se non si preferisse rinviare il lettore direttamente a questa raccolta poetica, dove le cose eterne ed essenziali dell'esistenza, il riso e il pianto, la morte e l'amore, l'avvenire e il passato musicalmente si sollevano a un clima di mito. « Antica infanzia / inabissata sei nella mia vita. / Mi rimane di te lieta una ruga / sull'appassito viso / e il murmure di un'arca favolosa. / Nella tua festa breve, / già cenere, da tempo, / svaso e ricerco la tua verde sera. »

Alberto Frattini

PROSPETTIVE E RAGGUAGLI DIDATTICI

Nazareno Padellaro ci offre un libro interessante e nuovo.

Il tema specifico del volume investe il problema didattico, con le sue esigenze e i suoi indirizzi; ma lo scrittore non si ferma qui, non si chiude nello scompartimento stagno, non esula e non prescinde dal momento in cui vive la nostra scuola.

Non si tratta, quindi, di un trattato tirato su dalla prima all'ultima pagina con rigore induttivo o deduttivo, un libro insomma che faccia blocco, che sia come rappreso e raggelato in un rigido sistema, ma di un insieme di argomenti fluidi e scattanti, vivaci e appassionati nell'offesa e nella difesa.

Diciamo subito che il Padellaro non è per i tentativi di rendere la didattica ancella o anche cognata di scienze particolari, quali, per esempio la fisiologia, la psicologia, la psichiatria e via dicendo, e questo perchè « la didattica come scienza, non è ancor nata » nè in Italia, nè altrove.

●

Da questa chiara e precisa affermazione — che l'autore ci presenta a conclusione del suo volume — scaturisce la domanda: ed allora?

Occorre rinnovare la didattica, occorre, insomma, ci dice il Padellaro, che « l'alchimia didattica diventi scienza didattica ».

E' risaputo, infatti, scrive l'autore, che i metodi delle correnti più progredite della nostra didattica sono certe volte un miracolo di ingegnosità: ma sono alchimia didattica.

Non abbiamo ancora conquistato il concetto vero che può guidarci per le vie della scienza. Qualche bagliore che indica la via si intravede. Ma ci è ancora sconosciuta. Per tracciarla e scavarla sono necessarie molte energie che lavorino però nello stesso senso. Occorrono squadre di lavoranti, perchè i singoli operai poco o nulla riuscirebbero a fare.

Non ci lasciamo illudere dalle divagazioni dei così detti metodi nuovi. Questi hanno scoperto dell'oro, ma si tratta di un pugnellino d'oro, per avere il quale si sono dovute forare delle montagne.

Si propugna, è chiaro, la necessità di una educazione integrale, di quella educazione cioè che vede nel ragazzo, nell'adolescente, nel giovane, non soltanto il futuro professionista, il futuro operaio, il futuro contadino, ma anche, e specialmente, il cittadino, l'uomo che ha una fede ed un compito.

Questo, in definitiva, lo sfondo, diciamo così, polemico del libro, sfondo dal quale si sprigionano come scintille, le idee nuove ed i suggerimenti originali e preziosi che il Padellaro presenta per un rinnovamento della didattica; idee e suggerimenti ricchi di contenuto pedagogico, filosofico, sociologico e letterario e fusi fra loro dal fuoco di un grande amore per la scuola.

Una domanda. E perchè questa necessità di una nuova didattica dell'insegnamento?

Dobbiamo convincerci una buona volta — afferma il Padellaro — che solo la cultura può rinnovare il nostro insegnamento.

E l'unico modo di aiutare, di dirigere, di affiancare i maestri è quello di facilitare il loro compito con il mettere a loro disposizione libri, libri, libri. Il maestro deve insegnare tutto: storia, geografia, scienze, morale, igiene, ecc... Deve essere enciclopedico.

●

E' umanamente impossibile che il suo sapere sia così vasto da lasciargli quella libertà di movimento necessaria, perchè il suo insegnamento sia vivo, cioè si muova. Altro rimedio non v'è che aiutarlo a fornirgli quegli strumenti con i quali deve costruire il suo edificio. Se si eccettui, ad esempio, qualche pagina del Fabre, come fa il maestro a curare e a scoprire ciò che possa essergli di ausilio per vivificare il suo insegnamento, con quei *racconti* che i programmi prescrivono? Ma Fabre è solo un paragrafo del gran libro della natura: il paragrafo degli insetti. E gli altri animali? E le piante?

Bisogna costruire la scienza per i ragazzi. E' un compito questo che dovrebbe essere proposto ad uomini di cultura che dovrebbero giovarsi della esperienza degli uomini di scuola. Altrimenti....

Altrimenti, siamo sinceri con noi stessi e scriviamo ad ogni voce dei programmi: *nozione*. Ma allora avremmo ucciso l'insegnamento e l'interesse.

Se le cose, dunque, stanno così — afferma il Padellaro, e noi ripetiamo fedelmente le sue parole — un lavoro immane è da compiere per dare vita alla didattica.

Innanzi tutto dovremmo iniziare studi positivi di storia della didattica, che in Italia non esistono. Ed anche in questa disciplina, senza conoscenza del processo storico, si brancola nell'arbitrario.

E poi allo studio della storia della didattica va congiunto quello delle diverse strutture mentali.

Non sono poche, nè lievi le difficoltà esistenti per questo genere di ricerche, ma non si può eludere una difficoltà con una obiezione.

La didattica vera — conclude lo scrittore — può essere fondata solo sulla scienza vera.

Se continueremo a fare scuola coi nostri metodi, i ragazzi continueranno ad imparare, ma non dobbiamo dimenticare che saremo sempre all'insegna dell'empiria.

Giovanni Parente

NAZARENO PADELLARO: *Prospettive e Ragguagli di didattica*. Capriotti Editore, Roma, via Cicerone, 56, pagg. 272, L. 850.

L'URBANESIMO NELL'ANTICHITÀ

L'autore, « ancien membre de l'Ecole Française de Rome », e storico di Roma durante tutta la sua carriera di professore e di scrittore, costruisce « ex novo » questo mirabile studio, rigorosamente scientifico, sull'« urbanesimo » della Città Eterna che mai era stato, nella sua integrità e nella sua autonomia, appunto urbanistica, pienamente considerato. Non è la *civitas*, non è lo Stato dell'antica Romanità, ma è l'*Urbe* a venire osservata, scrutata, nei suoi più profondi recessi e problemi che ne fanno la matrice di una delle più grandi civiltà; poichè, come afferma la presentazione editoriale « se que l'on a nommé *urbanisme*, devait avoir un effet rétroactif en histoire. Le livre de Léon Homo répond à l'intérêt que suscitent maintenant ces problèmes ».

In questa grossa opera, veramente originale e singolare, sono passati in rassegna tutti gli aspetti teorici e pratici dell'urbanesimo nella più grande capitale dell'antichità. Dalle teorie urbanistiche elleniche e romane, al Trattato d'Architettura di Vitruvio, agli antecedenti etruschi sull'urbanesimo, alla topografia originale dell'Urbe, all'opera urbanistica di Cesare e di Augusto, al piano regolatore durante l'Impero, all'organizzazione dei servizi pubblici di sicurezza, a quelli dell'annona, dell'assistenza, agli edifici pubblici, all'evoluzione monumentale, ai quartieri ufficiali, alla rilevazione statistica, alle realizzazioni ed alle lacune.

L'autore osserva, al principio del libro, che la preoccupazione teorica dell'urbanesimo è esistita presso qualche filosofo greco (in Aristotele, ad esempio) oppure presso qualche insigne medico; ma è soprattutto a Roma, con Vitruvio, che è stato scritto sopra questo soggetto il trattato più completo che ci lega alla antichità classica.

Un'opera che ci auguriamo, davvero, possa venire presto tradotta nella nostra lingua per una migliore diffusione e divulgazione.

Arturo Mancini

LÉON HOMO: « *Rome Impériale et l'urbanisme dans l'antiquité* », Bibliothèque de Synthèse Historique, Editions Albin Michel, 22 Rue Huyghens, Paris (XIV) 1951, pagg. 700, Fr. 1.560.

STRAWINSKI

(Continuazione dalla 2ª pag.).

con moto della V Sinfonia di Beethoven: non vi si sente l'azione violenta del compositore che tenta d'unire elementi originariamente eterogenei?

La curva ne è contorta, esitante, « successiva » e come dispersa non sgorga dall'unità d'uno stesso slancio, ma da più slanci reiterati e discontinui; la sua unità è quello degli anelli d'una catena legati dalla loro contiguità e uno a uno, e non l'unità organica d'un essere vivo, presente in ciascuna sua parte; questa unità organica definisce precisamente l'autentica melodia. Qui ci troviamo dinanzi, più che a una melodia, a un lungo tema.

Abbastanza sommario e superficiale ci sembra anche l'apprezzamento sulla gemmazione della melodia belliniana, processo assai più complesso di quanto Strawinski non dia a divedere. Ma un'analisi ci porterebbe troppo oltre i limiti imposti a quest'articolo.

Alberto Ghislanzoni

● E' in corso di stampa un interessante libro curato da Luigi Servolini sull'incisione ungherese di oggi.

Il volume reca una serie di 134 illustrazioni che semplificano l'opera dei più significativi Maestri della grafica originale ungherese.

«ASMODÉE» DI MAURIAC

Asmodeo è il demone di cui parla la Bibbia (*Tobia*, III, 8), persecutore di Sara: fa perire i suoi primi sette mariti, ed è assunto dall'interpretazione rabbinica come demone avverso al matrimonio e incitatore dell'amore impuro.

Con i suoi cinque atti, Mauriac ci tiene nella sala terrena di una villa provvista di parco, scuderie, forse di tennis: una ricca casa ove abitano Marcelle de Bartas, vedova trentottenne e i tre figli: Emanuela (17 anni), Anna e Giovanni (12 e 13 anni), *Mademoiselle*, l'istitutrice, Blaise Couture, il precettore (35-40 anni).

«La mia generazione era venuta su con l'idea che solo gli specialisti conoscessero le ricette per questa cucina sapiente», dice Mauriac in una lettera a proposito di questo suo primo assaggio nel campo del teatro (1937); e confessa di dover molto sia all'incitamento sia ai pratici consigli del mago Edouard Bourdet. Non tanto, diciamo noi, che egli possa ascriversi con questo «Asmodeo» tra gli *specialisti* della suddetta cucina. La sua commedia si vale ancora del primo interprete: Fernand Ledoux; e stando alle dichiarazioni ufficiali, è offerta ancor oggi nell'edizione di Jacques Copeau; e tuttavia scricchiola e pencola, perchè affidata al congegno del «luogo di passaggio» piuttosto che alla logica dell'azione. I personaggi vengono e vanno spinti dall'unica necessità di pronunziare puntualmente le battute loro affidate, e il tempo della loro presenza è una funzione dello stile; come dire che altro autore potrebbe sbarazzarsi di loro assai presto o trattenerli più a lungo, e, mettiamo, un capocomico che amputasse largamente, non pregiudicherebbe nella sostanza il fatto scenico. Tutto ciò s'intenda con la necessaria cautela; d'altronde, può esser volto a gran lode del Mauriac. Infatti, quando egli nella stessa lettera si domanda: «il Teatro ha guadagnato in dignità da quando gli scrittori, voglio dire i romanzieri, i saggisti, i poeti si sono immischiati a lavorare per esso?», sa bene che dovremo rispondere affermativamente. Ma la *dignità* non è di per sè teatrale; e la cosiddetta «metafisica del peccato» del romanziere Mauriac, potrebb'essere controllata e chiarita nella dimensione teatrale, come in quella del romanzo?

Ci si dispensi oggi da un'analisi minuta di «Asmodeo» fatta secondo le ragioni che Mauriac sommove quasi per sfida. Invero ci stimeremmo pericolosi maniaci se, entro la tipica tolleranza cattolica, andassimo a caccia di casi sconcordanti con la più rigorosa morale e ci stimeremmo assai malinconici recensori se osservassimo l'opera d'arte soltanto dall'angolo visivo del *nihil obstat*. Ma sta dilagando la moda di una provocazione grave, alla quale si deve rispondere con l'allarme che altri possa ampliare e precisare. Insomma, troppi autori, e troppo dotati di mezzi propagandistici, annunziano come fatto certo la nascita di un teatro cattolico, si dichiarano drammaturghi cattolici, affermano la piena legittimità delle loro ricerche, e l'ortodossia dei loro itinerari teatrali «in deum». Ci sia lecito dubitare e controllare, e purtroppo con metodi che non useremmo affatto, se i medesimi autori dichiarassero semplicemente di volersi dedicare al teatro, non ostanti le convinzioni religiose. Noi crediamo sia ben chiaro che la morale cattolica non chiede nè accetta alcuna convalida dal teatro; a tal dimostrazione, facile e antica, dedicheremo gli articoli concepiti come seguito di «Carlo Mazza e il Teatro» (v. numero precedente). Comprendiamo che un cattolico si immerga nel teatro fino all'esperimento totale e diretto, non fosse che per conoscere bene ciò che deve combattere e neutralizzare; non comprendiamo, invece, come si possa sbandierare la certezza di aver già *trovato* un teatro cattolico.

Poichè il teatro e il cinematografo sono realtà insopprimibili, come cento altre inconciliabili con il cattolicesimo, è chiaro che non prevediamo un esito molto costruttivo da questo accertamento; ma ci basterebbe aver combattuto con qualche efficacia il diritto di servirsi di un'etichetta di cui si abusa, con grave disorientamento di quei medesimi che se ne servono in buona fede.

•

Dunque, in quella certa villa provinciale, una vedova onesta attende alla educazione dei figli, e aspetta rassegnata la vecchiaia. L'arrivo di Harry, un ospite inglese ventenne, rappresenta l'irruzione della vita autentica entro una condizione innaturale. Per quanto non se ne accorgano, gli abitanti della villa soffrono della mancanza di un *pater familias* che integri e soddisfi tutte le necessità primordiali (quella stessa che l'educazione proceda non tanto dalla stima quanto dall'affetto). Coartati dal precettore Couture, «un grande uomo di grandi principî» madre figli e *Mademoiselle*, abdicano progressivamente la loro vita morale e sentimentale, spietatamente guidati e regolati da Couture, fino al punto che non capiscono nemmeno quanto siano infelici. *Mademoiselle* fa eccezione: posseduta una sola volta da Couture (ribarricatosi subito dopo nella più egoistica moralità), trova una ragione alla sua vita, nel l'offrirsi ancora ostinatamente, e nel soffrire delle ripulse.

Harry, giovine e piacente, rompe appena arrivato (buon tratto di psicologia) quel falso equilibrio. Si indovina facilmente che la vedova si innamorerà di lui, come la diciassettenne Emanuela, come, in senso soltanto apparentemente diverso, i bambini. La abilità della trama che condurrà la madre all'amara rinunzia di un'ultima, poco giustificata illusione, e la figlia tra le braccia di Harry, è invero sostenuta da un'acutissima indagine, ricca di curiosità teatrale, perchè volta a studiare i rapporti tra normali psicologie, e quell'unica potentemente escogitata e resa in funzione di polemica etica e religiosa: la psicologia di Couture.

E' costui un Tartuffe, come qualcuno ha detto? E quanto in lui prevale l'ipocrisia, sul complesso freudiano? E' un uomo fanaticamente convinto della giustezza dei propri principî (i principî della più rigida moralità), appunto perchè essi si fondano su una esigenza naturale della sua intima struttura. E' un tipo incapace di chiarezza sessuale che difende il proprio posto accanto alla donna che forse ama, così come difende il prestigio e l'autorità di una condizione che si sbriciolerebbe con la presenza di altro uomo. La subordinazione della sua morale alla volontà di dominare maritalmente senza matrimonio, è dimostrata dalla fretta con cui egli accoglie la soluzione Harry-Emanuela, dopo aver temuto quella Harry-Marcella. Si intende che la partenza dei due giovani lascerà la vedova e il precettore nella falsa e opprimente simbiosi, priva di autentica giustificazione biologica. Onde, ci domandiamo se il meglio della commedia non sia nelle parole del parroco: che un buon matrimonio risolve sempre tutto; e il falso dell'impostazione, per così semplice tesi, non sia nell'invenzione di un caso specialissimo, abnorme, letterario. Per fortuna, altri lieviti arricchiscono i cinque atti: per esempio, la dimostrazione, attraverso gli interventi di Couture, che un ingenuo richiamo e una legge della natura possono apparire peccaminosi e pervertiti, solo che un inerudito moralista li interpreti e commenti. Dedurremo che ognuno debba risolvere e difendere da sè la propria vita morale e sentimentale? Che, insomma, la morale è una questione di misura? dato che gli eccessi del precettore diffondono per la casa un sentore di decomposizione, interpretabile come la morte della carne di fronte alla tirannia dello spirito. E chi ci toglie dalla testa la certezza che quella vedova potrebbe esser felice soltanto con un maschio? E perchè non deve bastarle la gioia della figlia per ritrovare se stessa, e quasi saldare la propria vedovanza al matrimonio di lei?

Che se poi Mauriac avesse voluto illustrare l'adagio di S. Bonaventura: «Cavenda est conscientia nimis larga et nimis stricta... prima sicut dicit malum bonum, secunda e contra bonum malum», negheremmo che abbia saputo mantenere l'assunto in una dimensione teatrale, prudente, chiara, non equivoca. Oppure, se si trattasse di reminiscenza e di vendetta contro il giansenismo, non riconosceremmo più che un fatto personale, scaduto e quasi arcaico, da non potersi proporre come problema vivo, universale e contemporaneo.

Ma piuttosto che ostinarci nella vana ricerca di coerenza morale in questa commedia tanto falsa quanto pretenziosa, domandiamoci se non le avrebbe giovato un'interpretazione migliore di quella offertaci dal complesso di F. Ledoux (*Teatro Eliseo*): interpretazione, invero, pulita da parte di tutti, acuta e studiatamente (fin troppo) caratterizzata da parte di Ledoux, ma non più che onesta e diligente, e poco credibile, come invece sarebbe stato necessario, da parte della Cavadaski (la vedova) assai più che trentottenne, e non conveniente da permettere di credere, con Couture, che il giovane Harry possa eventualmente preferirla alla figlia. Diciamo questa cosa antipatica e crudele, perchè la commedia è veramente impostata sul diritto che lo spettatore avrebbe riconoscere alla madre, di rivaleggiare di Asmodeo.

Vladimiro Cajoli

Domenico Purificato - «Arlecchino»

LA RADIO

EDIFICAZIONE O POESIA DELLA RADIO

Crediamo che la forza icastica ed emotiva della radio sia stata capita, in questi ultimi giorni, anche da coloro che non avessero avuto prima la occasione di considerarla e di rifletterci sopra. I servizi giornalistici dalla Padana inondata hanno colpito la fantasia e il cuore degli italiani, e la terribilità del flagello, pur nell'immediatezza della cronaca, parve rappresentata con la visione ampia, elaborata, vorremmo dire quasi artistica, che nessun racconto diretto, da voce di testimoni, aveva mai reso nel caso di una catastrofe, prima che i microfoni potessero esser collocati presso le vittime, luoghi e persone. Purtroppo, lo sceneggiatore del dramma era, questa volta, il medesimo destino che quasi portava alla deriva, con tanti sciagurati, i microfoni.

Non vogliamo scrivere il pezzo su un pretesto così doloroso: pensiamo infatti ad altre e più utili cose. Tuttavia sembra necessario e conforme al nostro modestissimo ufficio, riflettere su questa prima impressione: che non soltanto la valentia dei radiocronisti, non la possibilità organizzativa di aver notizie simultanee, non la precisione, la rapidità, il ritmo di un montaggio sonoro, hanno costituito il pregio più notevole dei «servizi» dalla Padana. Vogliamo sottolineare l'osservazione, d'altronde facile, che proprio il mezzo in se, cioè la radio, possiede nel tempo giusto e nei congrui impieghi, l'attitudine a sollecitare profonde commozioni, nobili slanci, sentimenti comparabili a quelli che si provano nelle più alte sfere della poesia. E non si fraintenda.

Il rapporto immediato che l'ascoltatore stabilisce tra la propria, sia pur involpevole, ma ugualmente inquieta condizione di privilegio, e l'angoscia corale di cui l'altoparlante la testimonianza con un'incerta definizione di scene e personaggi, ma in una certa e dunque ancor più paurosa raccolta di prove e di dati; la sensazione della simultaneità esistente tra fatti, cognizione e commozione; il dolore del sentirsi impotenti nell'attimo stesso in cui, forse in ogni uomo e sia pure per un attimo, insorge l'impulso di accorrere partecipando al soccorso: tutto ciò e molte altre cose che si tacciono come concorrenti e intercambiabili — si rammentino i cento particolari che vanno dal gorgoglio delle acque, all'urlo delle sirene, alle dichiarazioni degli scampati — danno al fatto radiofonico di questo tipo una potenza d'urto emotivo e (noi crediamo, scrivendo proprio perciò questa nota) una spinta edificatrice di solidarietà, pietà, carità umana, che soltanto la vita vissuta nella più degna partecipazione di uomini, o la poesia intesa con la più lucida dedizione dello spirito, possono farci provare.

Non si obietterà che, infine, si tratta di giornalismo. Intanto, si tratta di un giornalismo quasi costretto dalla natura del mezzo, al rispetto della sincerità e a controlli rari nella pagina scritta (chi si affiderebbe, qui, alla retorica e all'invenzione?); un giornalismo che fruisce di una scelta intuitiva e facile degli episodi, delle notizie, delle induzioni che andranno spontaneamente a collocarsi nel clima di terrore e di speranza, che le prime vaghe notizie della catastrofe hanno già suscitato. (Retorica, purtroppo, c'è stata- ma non da parte degli specialisti radiofonici, e non nel primo momento. Oh, l'inadeguatezza dei referendari politici!).

Tanto orribile, viva e disperata è dunque quella narrazione, chiunque sia il narratore, comunque egli sceglia i suoi «pezzi», che soltanto gli effetti morali la giustificano e la nobilitano. Male che sia adempiuta la mansione radiofonica (che non è il nostro caso), a nessuno verrà in mente che si faccia letteratura, perchè siamo ben oltre i limiti del compiacimento verbale, ben oltre l'accertamento del bello.

La nota valga a ribadire il concetto da noi spesso affermato, che la radio può esserci molto più utile e più cara, che se dovesse esaurirsi in aspirazioni estetiche. Valga a dimostrare la necessità che la radio scopra un linguaggio e miri a interessi vasti, profondamente edificanti, comuni a tutti gli ascoltatori. Sarebbe errore credere che soltanto circostanze altrettanto tragiche possano inverare totalmente l'ufficio e la potenza del mezzo. Serva d'auspicio la certezza nostra che anche occasioni di gioia possono adunare intorno agli apparecchi, uomini che sentono tutti allo stesso modo. E ci si lasci esprimere la convinzione, che il terreno proprio all'attività radiofonica, è proprio da scoprire e coltivare come quello più adatto ai semi che attecchiscono sempre, se i coltivatori sanno cosa se ne aspetta.

Oggi, sarà giusto dire che lo slancio fraterno di tutta l'Italia verso i colpiti della Padana, è principalmente dovuto alla radio. Essa ha creato l'atmosfera entro cui non ci si addormenta, quella che ti raggiunge dappertutto, e non ti lascia tempo di ritrovare l'egoismo con cui, forse, la natura difende ciascuno di noi da troppo severe scosse e partecipazioni, ma non difende nè soccorre i fratelli che ci chiamano in aiuto.

V. Iucanda

Allieve della Ruskaja in una Danza classica

"CIRANO,,

Cirano, il guascone spavaldo e audace, circondato dal «coro» buffonesco dei cadetti, dispensatore di ceffoni e di morte, paladino della muliebrità preziosa, ammiratore del proprio genio al punto di goderne la vittoria a dispetto della sua infelicità d'innamorato e a beneficio d'un rivale cretino, si piega, poi su se medesimo e, pensoso di oggi, come un infelice moderno, fa la sua autopsia ed analizza e scompone il suo innamoramento, la sua audacia, le sue esagerazioni, la sua timidità, le gioie del suo cervello, le angoscie del suo cuore.

Così scriveva Roberto Bracco nella sua prefazione alla bellissima traduzione di Mario Giobbe. Era il 1898. Anche oggi questo giudizio di personaggio moderno e pensoso va bene, perchè Cirano è veramente un *eroe* di tutti i tempi, giacchè gli uomini sono sempre un po' guasconi e spesso amano mascherare un'intima solitudine con dell'umorismo rivolto anche verso se stessi. Ma Cirano e la sua storia d'amore vivono e acquistano tutto il loro lirismo nei versi di Rostand (e per noi di Giobbe).

Cyrano sul ritmo dei versi alessandrini, tira di scherma, guasconeggia, disserta di astrologia e sopratutto ama. Sono quei versi, sono quelle rime baciate che, per grandezza di poeta, ora cantano l'amore più infelice e appassionato, ora brillano di umorismo come due poli elettrici che messi a contatto sprizzino scintille. Sacrificato il verso, affogate le rime in una riduzione in prosa, il dialogo risulta «discorsivo», e rimane più spesso ridondante, perdendo leggiadria e calore.

I realizzatori di questo film si sono voluti tenere prudentemente con un piede sul palcoscenico ed un'altro sul teatro di posa, ed in un certo momento sono scantonati anche nel teatro lirico: infatti, la famosa presentazione che Cyrano fa dei Cadetti di Guascogna, viene cantata dagli stessi mentre entrano nell'osteria!

Portati così i personaggi su di un piano meno lirico, tutta la vicenda è appesantita e a volte diventa noiosa, nè servono certamente ad arricchirla l'aver tradotto in immagini con i soliti duelli all'americana o imboscate notturne, il racconto guascone di Cyrano alla taverna e le sue parole: *Sabato ventisei di un colpo inopinato, il sir di Bergerac è morto assassinato.*

Pur con queste riserve, il film trova commosso e commovente credito presso le platee, perchè fu tale la suggestiva forza poetica con la quale Rostand animò il suo Cirano, che questi vive oltre che sullo schermo, nella memoria, una indelebile memoria, del pubblico.

L'interpretazione di Jose Ferrer è la cosa veramente bella del film, così patetica, così palpitante d'amore e di sofferenza, così ricca di toni grotteschi che perfino il naso, un naso che cinematograficamente potrebbe sembrare troppo «costruito», appare umanamente congiunto al volto. Nel personaggio prezioso ed innamorato di Rossana, più prepotente per bellezza che per virtù di attrice, non passa inosservata Mala Powers. La regia, prudente e poco fantasiosa, è di Machael Gordon.

Leonardo Cortese

NOTIZIARIO

● E' stato condotto a termine il paziente restauro di un polittico di Van Eyck «L'adorazione dell'agnello mistico», uno dei più begli esemplari della pittura medioevale.

Il lavoro di restauro è durato più di un anno ed è costato 800.000 franchi belgi, vale a dire circa 100 milioni di lire.

Ora il polittico restaurato ha ripreso il suo posto in una cappella della Chiesa di Saint-Bavon a Gand.

● L'E.P.T. di Agrigento ha indetto un concorso di pittura, cui seguirà una mostra delle opere concorrenti, riservato ad artisti stranieri.

Il concorso si chiuderà il 15 aprile 1952 e alla migliore opera verrà assegnato il «Premio di Pittura Agrigento» consistente in un artistico trofeo ed un premio di mezzo milione. Saranno inoltre assegnati i premi di 200.000 lire ed un un altro di 100.000 lire.

● E' uscita a Bologna una nuova rivista di attualità a cultura «Il Mulino», con il programma di svolgere una critica del costume contemporaneo nei suoi aspetti morali, politici e economici. Vuole esprimere le esigenze della generazione che oggi lascia e frequenta l'Università e recare il proprio contributo ad una mediazione tra «cultura accademica» e «cultura militante». E' diretta da Pier Luigi Contessi. Direzione: via Montebello, 8, Bologna.

● L'Associazione Italiana di cultura classica ha fatto uscire il primo numero di «Atene e Roma». Direttore è Amedeo Maiuri, presidente dell'Associazione, e Condirettore responsabile Mario Attilio Levi. Direzioe: Museo Nazionale di Napoli.

● Mario Monti ha scritto per l'Editore Longanesi un libro sui pirati, descrivendone le spericolate avventure e le inverosimili imprese. Ne «I Pirati» vengono presentati i più illustri scorridori del mare di tutti i tempi, da Morgan al Capitano Kid, da Caliko Jack e John Fillis, da De Lossan al feroce Olonese.

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

EDUCAZIONE CONFESSIONALE

« A Saint-Dié, in nome di tutti i laici di Francia, ventimila delegati hanno giurato di combattere senza tregua perchè siano ristabilite le leggi scolastiche, vanto di Giulio Ferry e della Terza Repubblica ».

Così « *Action Laïque* », organo ufficiale della confederazione generale delle opere laiche presenta il n. 133, dedicato ad illustrare il convegno che i laicisti francesi hanno tenuto il 30 settembre 1951 a Saint-Dié, sulla tomba di Giulio Ferry per protestare contro le leggi scolastiche approvate recentemente alla Camera (progetto Barangé), con le quali si concedono i sussidi alle scuole libere.

Che cosa sia questo spirito di « revanche » che improvvisamente ha preso i laicisti francesi lo possiamo meglio intendere leggendo le parole che Albert Bayet, presidente della confederazione, ha pronunziato, in un tono per vero alquanto apocalittico, nel discorso ufficiale della cerimonia commemorativa: « *Sì, noi oggi siamo dei vinti, e vinti con noi sono un immenso sforzo e un'immensa speranza*... Fedeli alla lezione che ci viene da questa tomba noi siamo pronti alla buona battaglia. Nel 1941 abbiamo detto: « resistenza »; nel 1951 ripetiamo « resistenza »! — Una grande lotta s'apre oggi, prolungamento di quella sostenuta dai patrioti nel '93, dai repubblicani nell'80, dagli uomini del'89, una lotta che si *inserisce nella continuità profonda della nostra vita nazionale* ».

Per usare parole così grosse bisogna veramente pensare che grossa sia stata la posta e grosso, senza dubbio lo *echec* di cui si confessano vittime i laicisti francesi: i quali dichiarano, comunque, di non lottare contro la « religione », contro il cattolicesimo, ma contro il « clericalismo » di cui, a loro avviso, la scuola libera sarebbe l'avanguardia a un tempo e il cavallo di Troia.

Questo ritenere che la legge sulla scuola libera costituisca addirittura una « disfatta nazionale » e per conseguenza vi siano dei vinti animati da spirito di rivincita, apre innegabilmente un solco, una frattura nella stessa compagine nazionale di un popolo. E come infatti si può pensare che il sussidio alla scuola non statale e l'ammissione della libertà delle scuole cattoliche, il loro inserimento (in un certo senso) nella vita e nello Stato costituisca addirittura la mina che fa crollare tutto lo edificio del vecchio Stato francese? Si noti che questo avviene proprio nel momento in cui la Francia ha più bisogno che mai (anche dal punto di vista nazionale) dell'apporto battagliero, costruttivo della scuola cattolica; la cosidetta scuola neutra o laicista, in fondo, è stata il fertile terreno di coltura degli intellettuali sinistreggianti, comunistoidi nel senso peggiore, è stato il vivaio di quei *demi-esprits* di cui rigurgitarono i vari fronti popolari e rigurgitano oggi i vari blocchi estremisti. Ora parrebbe semmai che proprio queste correnti siano quelle che minano il vecchio Stato francese, se è vero che esso parte dalla concezione egualitaria, democratica e rifugge da ogni forma di totalitarismo e di violenza dittatoriale. La scuola laicista che si considera sconfitta dall'approvazione di un aiuto finanziario alla scuola libera uscirebbe ben altrimenti sconfitta e distrutta dalla vittoria di quei totalitarismi che essa con tanto amore incrementa; i quali a loro volta si servono con molta accortezza del vecchio mito laicista per disgregare le superstiti forze liberali e democratiche nel senso migliore, fanno leva sull'anticonfessionalismo per attirare nelle loro file o per ottenere opportuni e, a tempo debito, ben sfruttati consensi da parte degli esponenti della cultura laica, per creare delle fittizie alleanze tra il vecchio anticlericalismo e i nuovi miti solo in apparenza sociali di cui essi sono espressione.

Ma c'è veramente oggi, chiediamo questo pericolo dell'educazione confessionale, così come è stato a lungo sbandierato dal laicismo d'ogni setta e osservanza? C'è il pericolo che la scuola confessionale diventi lo strumento di un clericalismo politicheggiante? In sede polemica questo e altro si può sostenere; ma la realtà pare ben diversa.

Prescindendo dal fatto che oggi cattolici e non cattolici, su un piano puramente umano sono affiancati in una comune battaglia per la difesa dei principi comuni, quali il rispetto alla persona, i diritti dell'uomo, l'ordinamento democratico dello Stato e via dicendo, minacciati non certo dallo spirito religioso ma da ben altri spiriti, e sono uniti nella difesa della comune civiltà, prescindendo da questi dati di fatto, e analizzando bene, quali sono queste famose minacce o questi pericoli dell'educazione confessionale? Assai giustamente un acuto scrittore faceva rilevare in una sua recente publicazione come siano più vicini un cattolico e un « laicista » italiano anche tra i più estremisti, di quanto, ad esempio non lo siano un cattolico italiano ed uno americano o un laicista russo ed uno francese: e se ne volessimo una riprova, basterebbe guardare il campo stesso dei pensatori cattolici, dove non troviamo certo quell'assolutismo dogmatico che ai detrattori è tanto comodo porre sullo stesso piano dei « totalitarismi o delle dittature spirituali », quando invece possiamo constatare che uomini della più genuina ortodossia cattolica hanno posizioni preminenti e autorevoli nelle sintesi del pensiero filosofico contemporaneo e nell'interpretazione stessa dei più validi motivi delle filosofie moderne non escluso l'esistenzialismo. E una altra riprova, chi ne avesse ancora il desiderio, la si potrebbe trovare nel caso che in fondo, le recenti discussioni sui programmi di filosofia nei licei hanno mostrato che gli uomini della corrente cattolica non sono affatto agli antipodi del loro avversari « laicisti » ma trovano con facilità notevole un punto di incontro: non so se altrettanto avverrebbe ponendo a fronte, ad esempio, un filosofo laicista italiano e un ingegnere laicista americano.

Dal che a me pare di poter concludere affermando ancora una volta l'assurdità, l'inutilità e la stoltezza di queste sterili contrapposizioni fra uomini e idee che, in fondo, sono polloni della stessa pianta, figli di una comune civiltà, di queste « battaglie della scuola »: posso capire perfettamente che gli estremisti politici, per opportunità di cose, favoriscano e soffino con diligente premura sulla brace di queste non sopite rivalità, di questi vecchi rancori: ma non capisco perchè al gioco si possano prestare uomini che, onestamente, combattono in nome di ideali di libertà; i quali poi sanno benissimo quale sarebbe la loro condizione se si trovassero alla mercè dei loro poco raccomandabili alleati.

L'educazione *confessionale* insomma oggi non solo non v'è ma non mi pare nemmeno esista il pericolo di un suo affermarsi nel senso storicamente acquisito del termine: onde la battaglia per la scuola, su cui Albert Bayet versava lacrime e presagiva sogni di non lontane rivincite è veramente un gioco ridicolo se si considera la vera posta per cui oggi si combatte: posta per la quale, in fondo, nulla di straordinario o di sconveniente troveremmo dicendo che la scuola di Benedetto Croce, di Agostino Gemelli e, perchè no, anche di Ernesto Codignola si trovano, o dovrebbero trovarsi, dalla stessa parte.

Giovanni Gozzer

Il compito

FATTI PERSONALI

Riceviamo e, per dovere di ospitalità, pubblichiamo:

Signor Direttore,

Le sarei grato volesse rendere di pubblico dominio l'unita precisazione, su un prossimo numero di « **Idea** ». *Scorrendo le colonne della « Fiera Letteraria » dell'11 novembre u. s., ho accusato l'attacco alla mia persona e alla mia opera da parte di Enrico Falqui, nel suo articolo « Bilanci del mezzo secolo ». Cosa che non posso lasciar passare sotto silenzio.*

Grazie, e voglia gradire di Lei devmo

NUNZIO COSSU

« METALOGO » O « CAPITOLO »

Non è fatto nuovo la « permalosità » di Enrico Falqui. Soprattutto, quando tratti della prosa d'arte, ch'egli « tiene » a considerare « creatura » del suo cervello. I « Bilanci del mezzo secolo » lasciano nell'animo l'amara certezza che in Italia non si sappia condurre le battaglie letterarie se non mediante lo « stulto » di un linguaggio plateale o poco meno. Il Caro e il Castelvetro fecero anche di peggio. Quanto a me, non mi ispirerò al sistema, pur se punto sul vivo, preferendo colpire, senza pietà ma decorosamente, l'avversario: convinto come sono che la polemica — se vuol essere costruttiva — deve identificarsi con la decadenza e col rispetto degli altri.

Dirò anzitutto al Falqui, prima d'addentrarmi nel vivo della questione, che non aspettavo occasione più propizia per stringergli la mano. Lo sapevo da tempo, inviperito: ed è bene abbia dato sfogo alla sua bile. Sappia, il signor Falqui, che lo sprezzante appellativo di « un certo » non mi riguarda: un critico di professione dovrebbe aggiornarsi, non foss'altro per non correre il rischio di cadere nel ridicolo scoprendo intollerabili lacune.

Chiarito questo punto spinoso, e sorvolando sulla questione della vitalità della prosa lirica e della sua autonomia rispetto al romanzo, perchè documentate nel mio « Metalogo » a pp. 14-15, veniamo senz'altro al sodo: « capitolo » o « metalogo »? Anzitutto, sottolineerò un grossolano errore del Falqui: « metalogo » e « metalogia » non sono « destinati... a incorrere proprio nell'errore d'identificare la « prosa d'arte » con quella « lirica ». A pag. 10, circa le « Operette morali » del Leopardi, punto d'origine, per il Falqui, della prosa d'arte (fondati motivi spingevano me a considerare la prosa di Leopardi, a pp. 8-10), specificavo: « Il Leopardi può pure aver scritto prosa d'arte, nel senso che la prosa delle « Operette » si stacca nettamente dalla prosa tradizionale e d'uso; ma non prosa lirica; il che non è la stessa cosa. Si può scrivere della prosa d'arte, e si può aver scritta della prosa dottrinale; che è il caso del Leopardi ». E a pag. 16: « La precisazione porta a differenziare il metalogo in una forma descrittiva per quanto poetica cioè d'arte, e in una forma lirica ch'è la più rispondente al significato etimologico del componimento ». E a pag 20, circa la differenza fra Delia Corradi Cipriani (per cui il « Metalogo » fu scritto e gli altri « metalogisti »: « I quali (i metalogisti) non di rado — se si eccettui il D'Annunzio — hanno chi più chi meno il tono dimesso del racconto, restano nell'ambito della mera « prosa d'arte » che — come s'è già osservato — può essere anche non lirica ».

Codesta sostanziale differenziazione il Falqui non la fece nel '38 nei suoi « Capitoli »; nè la fa in questi « Bilanci », ossessionato com'è dall'urlare a « malinformati e maldisposti e malcreati » che questo « genere » letterario è realtà vivente e non « artificiosa invenzione, congegnata dalla « sua » fantasia, o pazzia »: il che, per noi almeno, è momento superato dal 1949.

Quel che, invece, mi preme chiarire, sono i rapporti fra « capitolo » e « metalogo ». Nel '49 io creavo un vocabolo che non è « cattivo gusto lessicale ». « Metalogo », se non altro, ha una esigenza interiore che nessuno può misconoscere; laddove « capitolo » ha l'unico pregio di « provocare pericolose confusioni con un genere omonimo del passato, che ebbe tutt'altre origini e tutt'altra natura da quello contemporaneo » o, peggio, con la comune suddivisione in parti di un libro. Questione di lana caprina? Non direi. Vi sono, anche in fatto di terminologia, delle leggi che non possono infrangersi a ghiribizzo d'ognuno, o considerarsi secentesche diatribe da perdigiorno. La parola ha una sua precisa funzione, che è quella di rappresentare fisicamente l'idea delle cose. Quando questo compito non sia debitamente assolto, la funzione cade: e resta l'astrazione, non più dell'idea, ma della parola. E questa è la dura realtà di « capitolo », nella sua vuotaggine contenutistica al fini cui è destinato.

Inutilmente, dunque, il Falqui si appella esasperato all'autorità di questo o quel critico: ha bisogno di stampelle chi non può far affidamento sulle proprie gambe. D'altra parte, il richiamarsi a Cecchi mi sembra difetto di senso pratico, essendo proprio Cecchi uno degli insoddisfatti di « capitolo ».

La poca finezza del Falqui suggerisce una ben cruda conclusione, cui ci dà la mano il titolo dei « Primato »: purtroppo « la parola non ha una libertà infrenata, come il pensiero, e può soggiacere alle censure, in quanto può essere impedita ». Per nostra somma sciagura, noi non abbiamo, come la Francia, una suprema Magistratura che si chiami « Accademia d'Italia »: la « Crusca » è organo privo di senso, atto a dirimere controversie sulla lingua, a condannare forme di violenza o di arbitrio che la spingono alla deriva, onde nessuna grammatica italiana è la stessa delle altre, nessun vocabolario, si può dire, dà la sicurezza di consultazione. Soprattutto a sferzare gli ambiziosi, vacui, egoismi ed egotismi di certi falsi « pontefici » disperatamente abbarbicati e piedistalli più o meno riconosciuti o legali. Spiace dover mettere il dito su una piaga cancrenosa del mondo della cultura in Italia dove le giovani energie vengono stroncate o soffocate, sol perchè recano lo scompiglio e sono forze d'urto; dove, purtroppo, l'imporsi è dovuto molto spesso (troppo) a doti tutt'altro che individuali e d'intelletto; perchè precluso spietatamente ad esse l'uso di mezzi di lotta che pongano i cosiddetti « arrivati » e non, almeno sullo stesso piano.

Ma è giostra, codesta, che va da secoli. In ogni caso — si badi — vicenda implacabile per tutti. Chè, se ragione ha chiarezza di sole, non sarà certo l'opposizione senz'occhi a rattenere il cammino della verità. Proprio perchè ... « il mondo gira ... ».

Nunzio Cossu

La Radio Italiana

Vi invita ad ascoltare:

Domenica 2 dicembre:

rete rossa - ore 21,03: CELEBRAZIONI VERDIANE: « SIMON BOCCANEGRA » melodramma in un prologo e tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi, direttore Francesco Molinari Pradelli, orchestra e coro di Roma della Radio Italiana.

terzo programma - ore 21,15: HISTOIRES NATURELLES: soliloqui, dialoghi, canzoni, voci di animali da La Fontaine a Colalette, da Janequin a Poulenc a cura di Gastone Da Venezia e Luigi Rognoni.

Lunedì 3 dicembre:

rete rossa - ore 20,58: IL CUORE E IL MONDO, tre atti di Lorenzo Ruggi, compagnia di prosa di Roma della Radio Italiana, regia di Pietro Masserano Taricco.

terzo programma - ore 22,00: MUSICHE ROMANTICHE PER COMPLESSI STRUMENTALI DA CAMERA: Franz Schubert: Minuetto e finale per otto fiati; Richard Strauss: Serenata op. 7ª per 13 strumenti; complesso a fiati di Roma della Radio Italiana.

Martedì 4 dicembre:

rete azzurra - ore 20,40: LA DONNA SERPENTE, opera-fiaba in un prologo, tre atti e sette quadri di C. Lodovici tratta dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi, musica di Alfredo Casella, direttore Fernando Previtali, orchestra e coro di Milano della Radio Italiana.

terzo programma - ore 21,00: L'APOLLO DI BELLAC, un atto di Jean Giraudoux, compagnia di prosa di Milano della Radio Italiana, regia di Enzo Ferrieri.

Mercoledì 5 dicembre:

terzo programma - ore 21,15: CELEBRAZIONI VERDIANE: « I DUE FOSCARI » opera in tre atti di Giuseppe Verdi, presentazione di Massimo Mila, direttore Carlo Maria Giulini, orchestra sinfonica e coro di Milano della Radio Italiana.

rete azzurra - ore 21,30: UNA RAGAZZA IN CERCA DI EMOZIONI, giallo radiofonico di Edward J. Mason, compagnia di prosa di Roma della Radio Italiana, regia di Anton Giulio Majano.

Giovedì 6 dicembre:

rete azzurra - ore 21,00: IL SOLE NON SI FERMA, tre atti di Giuseppe Bevilacqua, compagnia di prosa di Roma della Radio Italiana, regia di Anton Giulio Majano.

Venerdì 7 dicembre:

rete azzurra - ore 21,00: I VESPRI SICILIANI, dramma in cinque atti di E. Scribe e C. Duveyrier, musica di Giuseppe Verdi, direttore Victor De Sabata, orchestra Stabile del Teatro alla Scala di Milano.

terzo programma - ore 21,15: IL GRANDE MAESTRO DI SANTIAGO, di Henry de Montherlant, compagnia di prosa di Roma della Radio Italiana, regia di Guglielmo Morandi.

Sabato 8 dicembre:

rete rossa - ore 16,30: TEATRO POPOLARE: I MARTIRI DEL LAVORO, tre atti di G. A. Traversi, compagnia di prosa di Torino della Radio Italiana, regia di Eugenio Salussolia.

terzo programma - ore 21,30: STAGIONE SINFONICA DEL TERZO PROGRAMMA DELLA RADIO ITALIANA: CONCERTO diretto da Carlo Maria Giulini con la partecipazione del pianista Arturo Benedetti Michelangeli: Wolfang Amadeus Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K. 416; Concerto per pianoforte e orchestra K. 466; Concerto per pianoforte e orchestra K. 488.

Il Radiocorriere pubblica settimanalmente, con i programmi particolareggiati delle singole trasmissioni, notizie sugli autori e sugli interpreti.
Le presentazioni dei programmi sono affidate ai più noti critici e musicologi.

Pubblichiamo un primo elenco delle librerie nelle quali i lettori possono trovare settimanalmente « **IDEA** ».

Alassio: Croce Luigi, via XX Settembre, 6.
Alcamo: La Poligrafica di L. Mulè, C. 6 Aprile, 70.
Ascoli Piceno: Michelangeli Prosperi V., C. Mazzini, 186.
Avellino: Figlie di S. Paolo, via Nappi
Barcellona: P. di G.: Mazzapica Ignazio, via Garibaldi.
Bari: Laterza Giuseppe e F.i, via Dante Alighieri, 47.
Barletta: Libreria Europa, A. Vittorini.
Benevento: Libreria Podio, C. Garibaldi, 128.
Bitonto: Garofalo Gaetano, via Mercanti, 7-9.
Bologna: Galleri Costantino, via Indipendenza, 16.
Bologna: Libreria Minerva, via Castiglione, 13-15.
Busto Arsizio: S.A.I.T.A., C. XX Settembre, 1.
Cagliari: Figlie di S. Paolo, via Garibaldi, 63.
Cagliari: Fratelli Dessì, C. Vitt. Emanuele, 2.
Camerino: Libreria Narducci, via Pietragostino, 1-2.
Canicattì: Libreria Minerva di G. Corsello, C. Umberto I, 26.
Cantù: Libreria Angelo Primi.
Catania: Crisafulli dott. Giacomo, via Etnea, 280.
Catania: Ed. Libraio Romeo Prampolini, via Vitt. Emanuele, 333.
Catanzaro: Libreria Liborio Lauria.
Chiavari: Libreria S. Paolo, P. dell'Orso.
Chieti: Libreria Catt. S. Paolo, via Pollione, 3-5.
Città di Castello: Libreria S. Cuore di M. Franchi, P. XX Settembre.
Civitavecchia: Galleria del Libro, via Istria, 10.
Cremona: Mallezzoni Enrico, P. Duomo.
Enna: Buscemi G. Battista, via Roma, 319.
Fano: « Il Libro » di G. Roberti, C. Matteotti, 42.
Fermo: Libreria Religiosa di Don G. Costanzi.
Firenze: Libreria Beltrami, via Martelli, 14-R.
Firenze: Libreria Internaz. Caldini (già Treves), via Tornabuoni, 15.
Firenze: Libreria Internaz. Seeber, via Tornabuoni, 20.
Foligno: Libreria S. Carlo.
Forlì: Libreria Zanelli di Giuseppe e Guido F., P. A. Saffi, 1-E.
Genova: Libreria di Cultura Italiana di A. Montali, P. De Ferrari, 26-R.
Genova: Libreria Internaz. Di Stefano (già Treves), via Roccatagliata Ceccardi, 34-R.
Genova: S.E.I., via Petrarca 18-24-R.
L'Aquila: F. Cellamare C. Vitt. Emanuele, 49.
Livorno: Libreria Belforte Soc. Ed. Tirrena, via Grande, 60.
Livorno: Libreria Tirrena, Soc. Ed. Tirrena, via Ricasoli, 7.
Lucca: Libreria Ed. Baroni, via Fillungo, 51-53.
Marsala: Cartolibreria « Lo Scolaro » di E. Genovese, via Garibaldi, 10.
Messina: D'Anna G., viale S. Martino, 162.
Milano: Libreria Bocca Galleria Vittorio Emanuele, 12.
Milano: Libr. Inter. Sperling e Kupfer, P. S. Babila, 1 (Gall. Matteotti).

Direttore responsabile [illegible]
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. [illegible] Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 49 - ROMA, 9 DICEMBRE 1951

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61172 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

FRONTI DELLA CULTURA

In questi ultimi giorni, si è avuta notizia di due iniziative, ambedue interessanti, che concernono la posizione degli intellettuali (scrittori, artisti, pensatori) di fronte alle ideologie che dividono e travagliano il mondo.

In Italia, difatti, si è formata l'Associazione Italiana per la libertà della cultura a iniziativa di Ignazio Silone. Al tempo stesso in Francia, auspice il « Congrès pour la liberté de la culture » è stata annunziata l'organizzazione di un grande *festival* il quale « raggrupperà tutto ciò che gli uomini liberi hanno realizzato nel campo artistico e culturale durante la prima metà di questo secolo ». Presidenti onorari di tale mostra saranno alcuni fra i più conosciuti rappresentanti della cultura occidentale: Jaques Maritain, Bertrand Russel, Benedetto Croce, Karl Jaspers, John Dewey e Salvador De Mariaga.

Come si vede ci si è posto, su un piano concreto, il problema della difesa della cultura dagli attacchi sempre più organici e decisi che le portano le forze nemiche della civiltà occidentale, variamente camuffate.

La cosa, di per sé importantissima, non può essere che accolta e giudicata con la massima considerazione.

Comunque si pongano i problemi della libertà dello spirito contro i principi e le ideologie che lo spirito e la libertà negano o mortificano, vanno accolti con simpatia.

La libertà della coscienza e l'indipendenza della cultura sono così necessari e indispensabili al vivere civile che ogni iniziativa presa per salvaguardarle deve trovare consenzienti e partecipi tutti coloro i quali intendono e pretendono di appartenere al mondo della cultura.

Tuttavia, proprio perché essi consentano un successo concreto e duraturo, vanno considerati con molta obbiettività.

Di fronte alla lotta che si trova a subire la cultura occidentale la unica ancora libera e degna del nome, da parte di forze sapientemente e unitariamente organizzate, non si può pensare di raggiungere un successo positivo, senza unità di principi e chiarezza di orientamenti.

Ed è appunto questo che non abbiamo trovato nelle iniziative cui accennavamo.

Uomini fra loro agli antipodi per principi, cultura, orientamenti spirituali non possono che elidersi a vicenda quando si tratti di dire alle menti incerte o confuse o tentennanti una parola che li orienti o li convinga.

I *fronti*, di qualunque genere essi siano, portano in sé questa carenza: e la storia è piena di esempi.

Ma a questo aspetto, diciamo così, di struttura esterna, un altro dobbiamo aggiungerne di struttura più intima e significativa. Malgrado le divisioni e le diversità di vedute, è indubitabile che la cultura occidentale è cultura cristiana: noi diremmo, con maggior precisione, è cultura cattolica. Non vorremmo che il lettore si formalizzasse su una superficiale accezione dei termini, ma che li considerasse nel loro valore storico e sostanziale.

Così accettati essi rappresentano lo spirito stesso della civiltà occidentale, la forza di propulsione che la nostra cultura ha sempre avuta; forza che le ha permesso di continuamente evolversi e dilatarsi. Senza spirito cristiano, senza intima cattolicità non è pensabile immaginare la spiritualità occidentale, il suo realizzarsi come cultura, come arte, come scienza, come politica.

Ed allora sorge spontaneo il dubbio che non sia possibile difendere questa cultura né propagarla quando ci si ponga su un piano di agnosticismo e si accolgano indifferentemente forze che si sfumano per una gamma svariatissima che può andare dall'idealismo al materialismo.

Fessi i quali possono bene essere convinti di difendere lo spirito e la libertà, ma che pur tuttavia sono caratterizzati da una dialettica e da una struttura che devono portarli necessariamente a sviluppi e conclusioni opposte a quelle per le quali si intende e ci si deve battere. Come, del resto, la storia ampiamente dimostra.

Questa l'origine e la ragione dei nostri dubbi e delle nostre incertezze rispetto a *fronti* i quali non abbiano una comune e sostanziale *verità* su cui giurare, su cui possano essere tutti d'accordo senza riserve né culturali né, tanto meno, mentali.

Senza questa unità, senza questa comune verità, si rischia di finire nell'accademia, di non concludere nulla di pratico o di concreto; e questo, per i tempi che volgono, sarebbe l'errore più grande e, indubbiamente, più pericoloso.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

LI GIOVANETTI ROMANI

Un tal Tommaso Azzocchi pubblicò agli albori dell'ottocento « Alcuni avvertimenti a chi scrive in italiano » con un « Saggio delle Eleganze ». Avvertimenti ed eleganze sono ammanniti per Li giovanetti romani, ai quali non è risparmiato nessun malumore di purista, sempre con il dardo in balestra contro i barbari che non hanno gusto per le natie bellezze della nostra lingua, ne disprezzano la grazia e la proprietà e non riescono a svezzarsi da quello stile gallo-italiano, considerato come il fior del dire.

Alcuni degli insegnamenti dell'Azzocchi sono davvero necessari come il pane. Uno fra tanti: « Gli antichi avevano alcuni plurali con incremento. Per esempio da Borgo, Campo, Prato, *facevano* Borgora, Campora, Pratora. *Uno solo di cotali nomi è in uso oggidì. Questo è* Tempora *adoperato a significare i digiuni, che si fanno in ogni stagione dell'anno, che noi chiamiamo le quattro tempora. Ma de' nomi pare a me aver detto anche troppo, non altro essendo il mio divisamento secondochè nella prefazione ho detto, che notare per li giovanetti romani le cose principali, dovendosi a poco a poco apprendere il resto con lo studio dei classici nostri ».*

Basti questo ad introdurci nella formazione mentale di un grammatico. Come l'Azzocchi tutti i grammatici si propongono di insegnare le cose principali di un idioma. Ma tal proposito è enunciato affinchè ciascuno possa constatare la ingegnosità nell'infrangerlo. Andare a pescare « il plurale con incremento » e poi a resuscitare, sia pure per breve istante, Borgora, Campora *e* Pratora, *ci svela la qualità mentale del pescatore e ci dice com'è fatta la sua rete. Una singolarissima rete in cui rimangono prese le mosche e le balene.*

APOLLO

Febo nacque collerico e presto divenne un dio severo e vendicativo. Il suo arco nella selvaggia Tessaglia lanciava terribili ma meritati flagelli. Dato pastore presso Admeto, umile operaio a Troia, di cui costruisce le mura, non era ancora il dio delle Muse. « E' il genio ionico (Michelet) che da semibarbaro e dorico che è sul principio che lo adotta nell'eleganza greca, lo abbellisce e lo divinizza sempre più, tiene lo celebra a Delo. Ogni anno, la nave che riconduce alle madri i figli liberati, li porta al loro salvatore Febo, ed essi lo allietano con le loro danze ». Così il Dio delle arti è esso stesso una opera d'arte. A poco a poco, di leggenda in leggenda il protettore delle arti viene umanizzandosi, e il suo cuore diviene più grande, pieno di quella larga giustizia che vedendo tutto, comprende, scusa, ridà l'innocenza, perdona. A lui accorrono criminali incolontari, vittime della fatalità e i veri colpevoli. A lui se ne viene; perduto, disperato, coperto ancora del sangue materno versato. Le Eumenidi lo inseguono; egli già sente il sibilo delle loro fruste di vipere. A tanta sventura l'amabile Febo s'intenerisce, scende dall'altare e conduce lo sciagurato alla città che sola possiede l'altare della Pitia, la generosa Atene. E la Minerva calma le Eumenidi, e, per la prima volta quelle vergini spaventose, che erranti, senza fermarsi mai, percorrevano la terra, si assidono.

Un mito dunque ch'è venuto sempre più purificandosi ed umanizzandosi, e che dovrebbe essere il simbolo dell'analogo processo dell'arte. Ma ohimè! De' c'essere qualche barbaro e grossolano dio, vestito da Apollo, quello che oggi ha preso a calci le Eumenidi, vecchie folli ormai, e le ha lanciate alla corsa nei campi dell'arte.

L'ORSO SKI

Non so quale prodotto un orsetto con viso propiziatorio raccomandi. Pubblicità convincente quella che quell'orso piccino, incollato sui muri grida: un volto così onesto e infantile non può offrire merce d'inganno. Bravo il disegnatore e bravo anche il fabbricatore di quel tale prodotto!

Ed è proprio quell'orso che mi ha suggerito un'idea che vorrei offrire, gratuitamente, a quei produttori cinematografici, i quali sono sempre in cerca del « quadro » che colpisca il pubblico e lo invogli a gremire le sale in cui viene proiettato il film.

Pena per il titolo, pena per il quadro pubblicitario; pene suppletive queste per il produttore, ma non lievi. Ora ecco l'idea.

Di solito il pittore (?) si salva con la donna. Pose, atteggiamenti, anatomia che suggeriscano il desiderio, la passione, il peccato o qualche loro surrogato. Gli adulti guardano, sempre scontenti del « poco ». I ragazzi invece capiscono e non capiscono, e nell'uno e nell'altro caso restano turbati. Sono ancora troppo « nuovi » per lo schifo. Non si potrebbe, dico io, sostituire agli uomini le belve? Un quadro in cui una tigre innamorata bacia il tigre altrettanto innamorato, in luogo di due imbecilli che ripetono da imbecilli quel gesto, sarebbe, almeno per la novità, un solleticante invito per i cosidetti smaliziati, e non contaminerebbe i ragazzi con fantasie lubriche. Alle tigri e ai tigri si potrebbero dare i nomi degli attori più meritamente famosi.

I ragazzi penserebbero alla bontà delle tigri; e gli adulti richiamerebbero alla memoria avvenimenti in cui incontrarono tigri o si comportarono da tigri.

Quanto ho detto per la tigre, va bene anche per il leone, per il pescecane, ecc.

Varius

AVVISO

L'aumento del prezzo della carta e di quello della stampa non permettono più al giornale di mantenere inalterato il prezzo di vendita e d'abbonamento.

Pertanto per il 1952 l'abbonamento è portato da lire millecinquecento a lire duemila.

Il prezzo di ciascuna copia è fissato in L. 50.

NECESSITÀ DELLA FORMA

Non si presume qui di affrontare il grande problema della validità ontologica della forma, vivo da quando Aristotele nella sostanza riconobbe l'indissolubile legame di materia e di forma. Può essere, tuttavia, che anche il problema, che ora intendiamo considerare, e cioè la necessità della forma come condizione e modalità della creatività umana, giunga con le sue radici più distante alla stessa sfera di quello. Si tratta di cosa essenziale, poiché qui il problema della forma appare intimamente legato con quello dell'obiettivarsi della coscienza. Ed è affare urgente per noi, dato che la creatività, inerente sempre al moto della coscienza, non può trasferirsi come una realtà in un reale che è fuori del soggetto, senza l'intervento più o meno impegnativo di valori formali.

Non c'è dubbio che anche questa posizione del problema tocca con la sua ala più alta l'arduo dominio della conoscenza e può da questo sboccare nei cieli aperti della metafisica. Basterà ricordare per un attimo che lo spazio e il tempo sono forme che la mente applica al mondo, nell'atto stesso che esso le appare come il suo mondo. Non si tratta davvero di una imposizione arbitraria, poiché in questo, più che in altro, l'uomo appare come prosecuzione della natura, a cui lo spazio e il tempo ineriscono come elemento costitutivo inderogabile, e la mente che s'innalza sul piano della natura non può operare se non con quello che essa stessa è nativamente, per quella sua appartenenza, la quale ne determina e condiziona la libertà sino dall'inizio. Solo che il conoscere importa rappresentazione; e questa non può aversi se non attraverso forme, in cui il particolare, che è essenziale unità di rapporti, viene a trovarsi risolto per l'appunto in tali rapporti, almeno nei suoi più caratterizzanti, lo spazio come un vicino o un lontano, un sopra o un sotto, il tempo come un presente, un passato, un futuro; sono questi le prime forme in cui la mente scompone, per riconoscerla, l'intuizione che è unitaria come l'unità del particolare. Se si pensa ora agli sforzi felicemente compiuti per risolvere le due categorie dello spazio e del tempo in una unica categoria spazio-temporale, non si potrà non ammettere che lo stesso conoscere scientifico tende come suprema istanza ad ottenere sul piano conoscitivo una più compiuta aderenza al momento naturale, in cui spazio e tempo sono fusi nella determinazione dell'unità.

L'uscire da sè, l'obiettivare in un qualsiasi modo il moto della propria coscienza, importa la necessità del rappresentare. L'appartenere al mondo della fisicità, il fatto che questa determina e chiude nell'individuale la libertà della vita interna, rende impossibile l'obiettivarsi per sè e per gli altri, il che è quanto dire il comunicare, se non esiste la mediazione di un atto formale, cioè della modificazione di uno stato esterno, visibile o comunque percepibile, che sia tale da essere significante per sè e per altri. Il gesto che esterni un impulso immediato della coscienza non ha vita autonoma, non ha realtà propria, poichè non riesce a staccarsi vitalmente dall'istante in cui fu compiuto; così è di tutti i movimenti che esprimono e servono la vita vegetativa; così è pure di tutti i gesti che distruggono e perciò hanno un effetto, ma non si traducono come gesto in un reale. Invece ogni attività creativa, ogni agire che resti come fatto ed esperienza, necessariamente si coordina ad una formalità dell'agire, obbedisce volontariamente ad una tecnica, cioè ad un complesso di atti di cui è conosciuto il valore rispetto al fine. Indubbiamente al principio di ogni tecnica vi è l'agire individuale, così come all'inizio di un sentiero vi è il camminare di una persona: ma il fatto stesso che il primo gesto non fu perduto, ma fu seguito da un altro analogo mostra la sua validità intrinseca a tradursi in un reale. Questa ultima fase è il riconoscimento conclusivo dell'intenzionalità di durare e della conformità del gesto all'intenzione.

La condizione prima del conoscere è l'interpretare, cioè il considerare un dato come forma di un contenuto. A questo interpretare si coordina l'esprimere che di quella forma si avvale. Questo è l'unico punto fermo, l'unica modalità inderogabile che ci è consentita di raggiungere, quando si voglia indagare il linguaggio nella direzione genetica, oltre la storicità. Il costituirsi del segno linguistico, che avvia alla fondazione della lingua, complemento tecnico dell'esprimere con parole, non può rispondere ad altro se non all'esigenza di interpretare un complesso di suoni articolati come portatore di un significato: un interpretare prima per sè ed è questo un esprimere. Poichè l'esprimere è, come si è detto, la stessa modalità di essere della coscienza che tende alla proiezione di sè oltre il limite della fisicità, l'interpretare, che è appunto il fare di qualche cosa la forma di un contenuto, è, in ultima analisi, il vero promotore del segno, come la ruota lo è del vaso. La libertà che è inerente all'interpretazione toglie il segno linguistico e tutta la lingua al dominio della causalità e lo colloca nel quadro dei fatti finalistici.

L'istanza d'interpretazione di un qualsiasi dato reale, in rapporto alle reazioni emotive e fantastiche che esso determina nella coscienza, costituisce un denominatore comune della lingua e del mito. Ma poi le vie sono del tutto diverse, come meglio vedremo in altra occasione, poichè il segno linguistico viene assunto a valore generico o generale e il mito rimane sul piano della creazione poetica.

L'una e l'altro, lingua e mito, diventano forme, ciascuna sinergica e congeniale al processo che l'ha generata: la lingua come complesso di valori saputi diventa forma basilare di un certo conoscere collettivo, che prende concretezza e diventa funzionale nel discorso e nel pensiero discorsivo; il mito, rimasto sul piano della creatività religiosa e poetica, permane forma della religione e dell'arte.

Alla base della religiosità arcaica vi è certo un atteggiamento di interrogazione e di ricerca. Di fronte alla vastità e varietà del mondo della natura, la coscienza al suo svegliarsi avverte il mistero di una forma, che annunzia, ma non rivela la forza che l'ha creata. Meraviglia e fantasia concorrono a rendere quelle apparenze corpo di una vita invisibile, manifestazione di un volere nascosto; anche la propria parola e il proprio pensiero, in quanto si creano in rapporto con quella vita e con quel volere, diventano forme di partecipazione all'invisibile.

E' noto che le pratiche mantiche si imperniano sul principio che attività apparentemente libere e slegate, come il volo degli uccelli, i sogni ed eventi casuali di ogni genere, siano indizi di un sapere, in cui il futuro è presente. Analogamente i riti sono le forme dello agire destinate a secondare verso determinati fini il volere della divinità. Nei miti, nelle credenze, nei riti si obiettiva la coscienza religiosa delle fasi primitive, la quale è dominata più dalla meraviglia e dal timore; nelle fasi più avanzate l'istanza morale presiede al riconoscimento del creato come forma dell'invisibile bontà.

Nella creazione artistica la forma assume una più categorica istanza. Il canone della fedeltà alla natura nella rappresentazione risponde indubbiamente alla necessità di esprimere la partecipazione attiva della coscienza all'intuizione, dichiarandola mediante immagini note. La tecnica dell'arte opera per l'appunto nel complesso formale, che compie la rappresentazione di ciò che nasce come universale nel cerchio magico della creatività e che non è altrimenti esprimibile. E' risaputo che essa è tecnica dell'immagine, comunque questa si evochi o plasmi nella materia espressiva: suono, parola, massa, colore. Il momento recondito in cui la coscienza investe di sè un dato, sollevandolo dalla sfera del particolare a quella dell'universale umano, non può realizzarsi all'esterno se non attraverso un complesso di immagini, che rappresentino quel momento nella maniera più fedele. Questa è la tecnica comune ad ogni arte, la quale poi si traduce in opera con l'ausilio di mezzi variamente idonei a fermare durevolmente l'immagine con il suo contenuto.

Se si tratta di vera arte, il complesso riuscirà ad esprimere quello slancio verso la vita, quell'eroica pienezza di essere, che secondo il giudizio dei competenti è il segno della Musa.

Mentre con la sua ala più alta il vasto fronte del problema della forma attinge le vette della metafisica, con la più bassa scende gradatamente a toccare il nostro vivere mondano. E' superfluo ricordare che il conoscere razionale procede secondo i noti schemi, che sono oggetto della logica, sanissima disciplina che oggi torna in auge; e che il conoscere scientifico procede per leggi causali e statistiche, schemi e simboli, i quali sono le forme sapute, che agevolano la ricerca e la formulazione di quel sapere. E' pure noto che tutta la vita relazionale si determina in quelle forme attive che sono gli istituti politici, giuridici, economici, gli usi e i costumi e che tutte le attività umane costruttive si sviluppano secondo tecniche che potenziano il lavoro in senso progressivo: tutti questi complessi for-

(Continua a pag. 8)

Antonino Pagliaro

IL SECONDO CENTENARIO DI GAETANO FILANGIERI

Il ritornante spirito classico è un aspetto significativo della rivoluzione del costume, e degli ideali politici e morali alla fine del '700. Si ascoltano concerti nella cornice di padiglioni roccocò e di bacini zampillanti e si vagheggia il giuramento di Regolo, si banchetta al Banco di Flori e di Amarilli e s'invoca l'aratro di Cincinnato; si è Greuze o Boucher e si aspira a diventare David o Isabey, si è abati ed arcadi e ci si sogna Orazi. E tutto questo travestimento neoclassico sarebbe spettacolare mascherata se non celasse un'idea radicale, quella che farà pompa di sè nell'*Esprit des lois*, e nelle opere suscitate dal suo impulso; l'idea cioè che l'uomo sia conformabile, l'idea che il mondo morale sia regolabile e disciplinabile, che con una sorta di processo artificiale si possano suscitare sentimenti, costumi, legislazioni, fortune pubbliche e private, che all'uomo si possa far fornire una certa quantità di lavori e di movimento come si fa per un battello a vapore. Di questo neoclassicismo di parata troviamo tracce in Filangeri, così nel piano di un'educazione per più anni comune a tutti i giovani, procedenti poi alle successive specializzazioni (marina, esercito, chierici, medici, speziali, artigiani, commercianti) ma, comunque, spietata e durissima, come negli stratagemmi per renderla misteriosa e interessante, come negli sfilamenti e nelle premiazioni del merito ginnico sportivo (secondo lui, i forzuti campioni dei nostri stadi dovrebbero considerare alta ricompensa alle loro traspirazioni delle corone di cipresso e di oppio verde) come in certe progettate feste dell'emancipazione di imitazione greco romana. Ma c'è di più. Se v'è stata epoca in cui l'educazione ha potuto far convergere in sè tutti gli interessi del legislatore è stata il '700, insuperabile teatro pedagogico della umanità. Se le forze morali, infatti, se l'uomo è conformabile, se la psiche è plasmabile come la creta o la cera, se l'uomo è smontabile e azionabile basterà, a dirigerlo, un miglior sistema di ebullizione e di tensione, una certa economia nei metodi di raffreddamento del calore che lo pone in moto e del moto rotatorio da imprimergli. Finchè nell'uomo si postulava l'urto di inclinazioni contrastanti al bene ed al male ed, a un tempo, un *Liberum arbitrium indifferentiae* che permetteva a Ovidio di scrivere *video meliora proboque deteriora sequor*, l'uomo appariva misterioso e imprevedibile. Ma agli occhi degli illuministi l'uomo si risolve in forze misurabili e calcolabili. Si risolve in una doppia tendenza all'inerzia ed al bisogno di venire agitato dalle passioni. Non si disegna in lui una pluralità di moti che si neutralizzano e ammortizzano, ma un unico principio di moto, l'*amor proprio*, che basterà regolare e derivare verso fini adeguati per assicurare la felicità del nuovo millennio. Legislatori ed educatori potranno formare i popoli secondo il modello da essi prescelto: Cisneros e Numa, Tamerlano o Bajazet II, Alessandro o Cesare potranno ispirare ai loro concittadini i più intrepidi fanatismi per il pubblico bene; un'educazione dimagrante e robusta potrà formare dei cittadini esemplari ed un dispotismo molle e abitudinario degradarli e scavare in loro i tatuaggi della schiavitù.

La *Scienza della Legislazione* è una delle grandi opere del '700 coll'*Esprit des Lois* e l'*Inquiry in the nature of wealth of nations* di A. Smith — dove si cerca, dopo Vico, di sottoporre la storia a coordinamenti e leggi suscettibili di verificazione costante. Montesquieu non rivendica, esplicitamente, per le scienze morali la stessa deduzione imperiosa che vige in quelle della natura. Ma la stretta rispondenza di un sistema di cause ed effetti quale presupposto d'un vasto raddrizzamento morale e legislativo viene invece energicamente postulato da Filangieri. L'*in te ipsum redi* di S. Agostino viene prescritto a favore d'un riscatto collettivo. La legislazione surroga l'ascesi. La « vittoria su sè stessi » il trionfo sulle « illecebre dell'immaginazione », non sarà più un processo dell'anima in colloquio con Dio. La beatitudine intellettuale, di cui si compiaceva Spinoza, si convertirà in beatitudine operativa. Nessun'epoca — confessiamolo noi cresciuti al Romanticismo — ha sognato così prossimo uno stupendo innalzamento della specie umana. Poichè questo è il senso dell'Illuminismo, ove non si voglia confonderlo con una vasta declamazione contro i miracoli e le usurpazioni regie.

Abolizione dei dazi interni per il grano, dei privilegi concessi a piazze commerciali ed a porti, dispersione dei gabellotti e fiscali che cingono con catene e cannoni i bacini marittimi, tregua alla guerra senza quartiere combattuta contro le pacifiche « balle di cotone » del commerciante, alle restrizioni sulle esportazioni, dissoluzioni dei monopoli e delle giurande, ritorno alla libera concorrenza intesa come il ritorno all'eguaglianza di natura, sono per lui provvedimenti urgenti quanto la soppressione dei maggiorascati, delle sostituzioni, dei fori privilegiati e della magistratura baronale tuttora sussistente nel reame, il frazionamento dell'eredità, l'incremento della media e piccola proprietà, il congedamento degli eserciti mercenari. E' un'enorme blocco di riforme deposto sui tavolini, dai massicci marmi dorati e frastagliati, delle anticamere regie.

La *Scienza* è stata tacciata di contraddittorietà da Benjamin Constant nel suo *Commentaire a la science de la legislation de G. F.*, stampata anche in italiano nel 1826 a Lugano, da Benjamin Constant che imputava al nostro riformatore l'ammirazione per lui professata da Napoleone, e che al liberalismo imposto dal trono di F. contrapponeva il suo *laisser faire, laisser passer*. Un curioso parallelo era istituito, a questo riguardo, da Constant, tra Montesquieu e Filangieri. Secondo C. Montesquieu, assai moderato nei principi; propugnava soluzioni radicali, dalle quali il teorico radicale Filangieri, nella prassi, aborriva: tra l'audacia dei programmi e la dolce mitezza dell'uomo, egli additava un intervallo non colmabile. Questa moderazione mi pare il più bello elogio che si possa pronunciare di un riformatore. Nè più valida è la taccia di enfasi, apposta a più riprese, ed anche da F. Niccolini, alla *Scienza*. La giovane età del suo autore sarebbe stata anormale fosse rimasta arida, e sorda all'entusiasmo. La convinzione di aver tracciato un programma rigeneratore era tale in Filangieri da fargli abbandonare il servizio di Corte, i concerti e i balli mascherati di Capodimonte e di Caserta. Infatti la *Scienza della legislazione* è concepita come un ritorno ad epoche auree, all'austerità di Atene e Roma. Ma non in queste figurazioni neoclassiche, diventate gergo dell'epoca, risiede l'originalità di Filangieri. Sta bensì nel metodico sforzo di assoggettare ad un coordinamento di leggi attendibili i corsi e la prosperità delle nazioni, il più ampio e vigoroso di quanti allora compiuti in Italia. Strano a dirsi! La Francia è inesauribile nel prodigare omaggi e monumenti a Montesquieu, come l'Inghilterra ad Adamo Smith, quanto l'Italia si è mostrata verso Filangieri, refrattaria ed avara. Inutile opporre la folgorante frase di Napoleone che lo definì, incontrando i suoi figli, *ce jeune homme, notre maître a tous*; inutile opporre la fama e le traduzioni francese, inglese, spagnola che propagarono l'opera fin dal suo apparire, nel mondo. L'avversione al positivismo ed alla sua scienza prediletta, la sociologia, un malinteso idealismo, l'orrore davvero grottesco, del pensiero borghese, per ogni concezione economica applicata alla storia e per ogni determinismo e fatalismo, la vaporosità di moda, hanno collocato nella antiquariato quest'opera, un secolo fa affascinante per le intelligenze.

Il 18 agosto 1952 cadrà il bicentenario della nascita di Gaetano Filangieri. E lo presagiamo cadere nell'indifferenza successiva al grandissimo successo iniziale.

Il miraggio d'una « legislazione della storia » è invece una delle ambizioni mai sopite dell'intelligenza. La quale non deporrà mai la speranza d'una disciplina rigidamente regolatrice della causalità degli eventi. L'intelligenza repugna alla spontaneità, all'invenzione, allo slancio vitale e trova acquiescenza e soddisfazione nelle « lunghe catene » di uniformità e omologazioni irremovibili. Si danno, diceva Bergson, due modi di interpretare i colpi dell'orologio della Chiesa di S. Sulpice, quello cioè di misurare la gravità maggiore o minore del suono, e quello di ritenderlo e ritorcerlo in una melodia intima, che s'inserisce nella trasmissione sempre cangiante dei ricordi. E si danno altresì due conoscenze storiche: quella « rammemorata », direbbe Spengler, quella rigidamente causale o, direbbe il Croce, la storia sociologica, e la storia della libertà e dello sviluppo. I periodici tentativi di reviviscenza della « filosofia della storia », le sempre affioranti nostalgie da S. Agostino a Machiavelli, da Vico a Hegel, da Marx a Spengler, verso una disciplina regolatrice del divenire storico e verso una pianificazione ed una ciclica figurazione degli eventi, attestano l'impazienza dell'intelligenza davanti a un brulichio di forme incollegabili. Quando S. Agostino disegna il suo itinerario di vicende, che, attraverso Gog e Magog, dovrebbero rompere la « massa peccati », quando Gioacchino da Fiore dispone i suoi tre regni o Machiavelli mostra di ritenere possibile il riprodursi della grandezza romana col risuscitarne le cause, quando Herder si sforza d'introdurre nella storia il principio di perfezione relativa e d'« idee » incarnate da singole nazioni, o quando Vico ci addita i « ricorsi » delle « tre spezie » d'autorità, di linguaggi, di economie di giurisprudenze, attraverso le « sette dei tempi », l'intelligenza si adagia soddisfatta in queste mirabili convergenze, in queste conformità contrastate con quelle astronomiche da lievi ineguaglianze secolari. E questo meraviglioso allettamento diventa esso stesso problema. Diventa problema, cioè, se il pensiero dell'ineffabile e del Vivente storico non debba venire ricondotto, come ogni altro vivente, entro orbi ed ellissi di cui si possano antivedere soste e aberrazioni.

Lorenzo Giusso

Modigliani - Maternità (1918)

DEL CONFORMISMO

Che l'intellettuale avesse il ruolo nella società di dare l'esempio di una capacità di elaborazione personale di concetti, di un'autodisciplina della propria vita morale, d'invenzione inesausta di nuove forme fantastiche e mentali, è sembrato ovvio sino a ieri, cioè sino a quando Marx e i suoi epigoni si sono affaticati a scoprire il carattere di sovrastruttura di ogni manifestazione dello spirito che non sarebbe libera bensì strettamente determinata dall'economia, unica realtà oggettiva ammessa dal materialismo storico. Precedentemente se si erano posti dei limiti alle estrinsecazioni dello spirito, non si era mai affermato che lo spirito stesso non ne sentisse l'insofferenza e non ponesse il suo impegno a trascenderli. Se anche in clima naturalistico-positivista non venivano meno le gerarchie umane, era appunto perchè di fronte alle sordità della materia e alle brute resistente dell'ambiente, gli uomini non si addimostravano uguali ma fra coloro che capitolavano e quelli che trionfavano s'inseriva tutta la vastissima gamma degli agonismi individuali che rendevano accidentatissimo il panorama psicologico della storia ma quando si trovò una categoria: la classe, che assorbì in sè le iniziative personali tutte sostituendole con una stereotipa misura-standard: il complesso difensivo o reazionario per tutti coloro che appartengono al ceto dominante e il complesso-progressista o rivoluzionario per tutti coloro che si trovano nella condizione degli oppressi, tutte quelle che erano state valutate fino allora insorgenze genuine di soggettività originali vennero smascherate quali artefatti meccanismi onde ribadire catene e privilegi, proiezioni pigre e interessate della casta dominante, così potente da influenzare per disparatissime vie ogni fiore ed ogni frutto di quel determinato *humus* storico. Religione, cultura, arte, perdettero l'alone misterioso che ne aveva circuito la millenaria crescita e si manifestarono per quello che mai nessuno aveva pensato potessero essere, proiezioni dell'economico, e con una industriosità esegetica veramente commovente ci si dimostrò che Benedetto Croce non era che il portavoce filosofico dei latifondisti del Mezzogiorno, che G. Verga era un Balzac mancato a causa delle condizioni d'arretratezza di coscienza sociale del popolo siciliano nei riguardi della plebe parigina, che G. Boccaccio aveva col volgare affossato la società medievale dei cui privilegi il latino era l'arrogante insegna, e consimili mentecatterie, cui naturalmente portarono il loro inglorioso contributo anche universitarie menti.

E fu di moda, onde mostrarsi liberi, cioè non determinati dalla società borghese, imprigionarsi, cioè cantare i fasti della futura società proletaria la quale, avendo in sè distrutto ogni alternativa cioè avendo spezzato per sempre il cerchio dominatori-dominati ed avendo instaurato il regno dell'eguaglianza assoluta, avrebbe originato finalmente una cultura omogenea e antistrumentale. Sino a quel giorno però gli intellettuali di sinistra si impegnavano ad una disciplina rigorosa, a convogliare tutti i loro sforzi culturali nella critica della società vigente, nell'anticipazione profetica della società futura, nell'esaltazione della nazione-guida.

Si assistette in tal modo a una curiosa gara di resistenza « a fare il morto » in fondo a una vasca in attesa che alla superficie brillasse il sole dell'avvenire: presto la vasca pullulò di cadaveri, qualcuno lasciò la presa e riemerse con un urlo e ritornò, figliuol prodigo, nella società sulle cui rovine aveva giurato di spargere il sale, ma è indubbio che, ancora, in fondo alla vasca sono in parecchi se, come nella dantesca palude stigia, qua e là s'avverte il bulicare degli accidiosi conversari che laggiù si tengono.

Non v'è nulla più melanconico e sterile del conformismo. Quando questo è poi dominato dalla ragion politica è talmente privo d'imprevisti che prima di aprire la bocca si conoscono tutte le sillabe che nasceranno e fin il tono di voce e il gesto che le accompagneranno. Il conformismo è inoltre un figlio vergognoso di madre vedova, cioè la ragione orbata del buon senso, talchè non si confessa mai per quello che è ma spaccia per novità critica, ritrovamento obiettivo, il meschino contorcimento della sua povera e discoperta dialettica. Quindi è con vera soddisfazione che abbiamo trovato in due autori marxisti, e dei maggiori, la candida confessione del giuoco. Non è che essi ne rimpiangano la necessità, tutt'altro, (galleggerebbero al caso al sommo della vasca), ma con fermo candore ne confessano l'esistenza e ne studiano il meccanismo. Il primo è A. Gramsci in « Letteratura e vita nazionale » dove, con coerenza che lasciamo agli altri giudicare, dopo aver analizzato i vizi cattolico-borghesi della nostra cultura, propugna quale liberazione dalle secolari remore una sorta di cultura, letteratura funzionale o pianificata che, pur diretta e governata, sarebbe libera in quanto che « la coercizione è tale solo per chi non l'accetta: se la coercizione si sviluppa secondo lo sviluppo delle forze sociali non è coercizione, ma rivelazione di verità culturale, ottenuta con un metodo accelerato ». Il che tradotto in termini più semplici significa che un movimento politico, quale il comunista, essendo orientato nel senso della storia — per propria autoinvestitura naturalmente — è in diritto di esigere che i suoi membri si muovano entro gli schemi scientifici del marxismo senza derogarne per impulso qualsiasi di difatuzione e scrupolo di verità. Pianificazione dell'azione culturale che domani, a vittoria avvenuta, si convertirà in dogma per ogni membro della società nuova di cui è entrato a far parte e per non essere coercito dalla quale occorre accettarne spontaneamente il giogo. Quanto al « metodo accelerato » si tratta di equivoca espressione sotto la quale si cela la lunga catena di compromissioni mercè la quale l'intellettuale si dispoglia delle ereditate tendenze critiche e indossa la camicia di Nesso del fanatismo ideologico. Un segreto dell'intelligenza è quello di coniare vocaboli decenti per fenomeni immorali. Il secondo, Agostino degli Espinosa, transfuga dal campo liberale, paragona gli intellettuali nella storia a dei corridori in fuga il cui ufficio sarebbe appunto quello di aizzare con il loro fuggire verso il traguardo la torpidezza e l'amorfismo del grosso dei corridori. Immagine attraente e se vogliamo avente in sè del vero ma a condizione di non dimenticarsi che nell'incesso rischioso e drammatico della umanità il traguardo non è mai in vista, identico per tutti e non basta seguire il tracciato di un percorso preordinato dall'avvento di una classe nel crepuscolo del potere di un'altra classe per arrivarci sotto e sentirsi vincitori. E' una pura visione meccanico-deterministica quella che indica come sicuro il progresso purchè al conformismo naturale di una classe si associ quello elettivo dei singoli affascinati dalla ribellione della evasione dai ranghi: nella gran gara della vita siamo tutti degli isolati, anche se ci si associ in gruppi famiglie classi, e ciascuno vince o perde a condizione del prezzo che dà alla sua anima immortale, alla misura in cui soddisfa alle sue seti che non sono sovrastrutture tanto è vero che il mondo non le soddisfa e si protettano bramose verso l'acqua di cui Cristo parlò alla donna di Samaria. Ufficio degli intellettuali non è fuggire dai ranghi, è troppo facile e sovente assai più remunerato che macerarsi nelle file stente e disordinate, ma vincere ciascuno per sè la propria battaglia, che è la conquista della verità, perchè questa, ove la si possegga, illumina caritativamente gli altri, il mondo. Il dare per fatale un conformismo di classe significa svuotare la persona umana di ogni valore convertendola in una amorfa canna che, al contrario di quella pascaliana, non sarebbe pensante perchè il pensiero invece che in lei sarebbe fuori di lei, identificarsi con il vento che tutte le canne piega nella direzione sua che sarebbe poi « il senso della storia » anche se destinato a conoscere le più brusche e impensate mutazioni.

Gli intellettuali portano responsabilità e giudizio al tempo stesso del proprio tempo, sposare per essi una causa, anche la più nobile, non può non associarsi al dovere di tenere gli occhi aperti sulla complessità del reale, sulla mescolazione del bene e del male inerente ad ogni impegno storico e attraverso un processo di catarsi razionale ed etica, trovarsi all'avanguardia — che non è sinonimo di estremismo o rivoluzionarismo congenito — del proprio tempo perchè un giorno le parole di Paolo a Timoteo possano risuonare legittime anche se umili sulle labbra di ogni operaio del Verbo: « Bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi ».

M. Camilucci

● Al primo volume, uscito di recente, del « Trattato delle malattie infettive da virus, rickettsie, batteri, miceti e protozoi » per le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli, seguiranno entro l'anno il secondo e il terzo che completeranno l'opera.

Il trattato, che costituisce quanto di più completo possa essere scritto da specialisti di questo ramo della medicina, è stato compilato sotto la direzione dei Proff. Erminio Carlinfanti e Flaviano Magrassi.

● Contemporaneamente al lancio del film omonimo sugli schermi italiani, l'Editore Cino Del Duca ha pubblicato il romanzo « Caroline Chérie » (L'Adorabile Carolina) di Cecil Saint-Laurent.

TURLUPINATURE

« Negli artisti d'oggi, ha scritto Bernard Berenson (in *Vedere e sapere*, Electa Editrice, 1951) il sapere ha il sopravvento sul vedere; rompono, distorcono, turlupinano le forme in nome di schemi concettuali, « si interessano proprio e soltanto a ciò che non si può rappresentare visivamente ». « Peggio ancora: nella disperazione di poter fare ritorno all'arte — quella che ora viene detta « arte rappresentativa » — come se un'arte *visiva* che non rappresenti nè si basi su ciò che è stato rappresentato potesse esistere — in codarda disperazione, scultori e pittori, specialmente questi ultimi, hanno disertato il mondo delle forme concrete con tutte le possibilità che l'artigiano, guardando e convenzionalizzando traeva da esso, e si son dati a geometrizzare, a fare dell'arte « non rappresentativa », dell'arte « astratta ».

●

(Parole del Berenson riferite da M. Praz in « La mostra del Costume a Venezia » — Il Ponte).

UTAMARO E MODIGLIANI

Le esposizioni più fruttuose per lo sviluppo della cultura artistica sono quelle che propongono dei problemi e, già di per se stesse, per via di accostamenti od allusioni, accennano a sviluppi critici che vanno oltre la considerazione delle opere esposte. E si noterà che, oggi, di queste mostre polemiche o didattiche o, comunque, suggestive e stimolanti, forse si abusa seguendo un gusto che non è precisamente nella tradizione italiana.

Ma quando le opere che si presentano al pubblico sono degli originali e non si fanno precedere da cartelli indicatori e da grafici segnaletici, ed esse vivono, per noi, nella loro intrinseca bellezza, sia pure disposte in modo da favorire un determinato ordine di pensieri, esse riescono efficaci e durature lasciandoci un'impressione meno statica e celebrativa di quelle altre esposizioni circoscritte nell'ambito commemorativo e, talvolta, retorico.

Così è di questa intelligente mostra organizzata alla galleria dell'« Obelisco » a Roma, punta avanzata del movimento di curiosità polemica sull'arte: ci troviamo, ora, davanti ad una scelta curata e preziosa delle opere di due artisti che, appartenendo a due mondi diversi ed anche essendo lontani nel tempo, sembrerebbero estranei l'uno all'altro; il giapponese Kitagawa Utamaro (1753-1806) e il nostro Amedeo Modigliani (1884-1920). Oltre tutto, la necessaria limitazione delle opere, dovuta alla ristrettezza dello spazio (l'« Obelisco » si sa, è una specie di « boîte a surprise » di pochi metri quadrati) e più ancora alla rarità dei « pezzi » che gli organizzatori si sono procurati con grande difficoltà, rendono preziosa e ricercata la scelta dei disegni e delle lussuose stampe. Hanno prestato per la mostra, disegni e stampe dei due artisti, collezionisti di Roma, Parigi, Washington e si immagina con quale trepidazione, giacchè tanto dell'uno che dell'altro pittore le opere sono ricercatissime e fanno parte di quelle « ghiottonerie » che (ma non è questo il caso) non sempre corrispondono ad un reale valore d'arte, ma piuttosto sono frutto misterioso d'un gusto e d'una moda, ai margini della storia dell'arte.

Le quindici stampe di Utamaro e i quattordici disegni di Modigliani, più una pittura (la notissima « Dame au collier » della collezione Eichholz) formano un interessante e gustosissimo assieme che si presta in modo singolare a considerazioni notevoli soprattutto per la storia del gusto, ai nostri giorni.

E' vero che, visitando la mostra dedicata a Utamaro e Modigliani, ci si potrebbe domandare perchè, per via di accostamenti, non si sono esposti disegni di Simone Martini o, risalendo nel tempo, preziose ed elegantissime ceramiche greche, di quelle che fornirono ad Emilio Cecchi lo spunto per alcune memorabili pagine del suo « Et in Arcadia Ego ». Cioè, insomma, perchè non si è abbozzata una specie di « storia della linea » attraverso i tempi mostrando analogie e simiglianze non dovute a contatti diretti ma a risoluzioni formali eternamente presenti nella fantasia degli artisti. Ma con mille e una ragione, gli intelligenti organizzatori della mostra, vi risponderebbero che nell'esposizione attuale essi hanno voluto presentare un saggio dell'opera di due artisti ricercatissimi non soltanto legati da affinità « elettive », perchè congiunti anche, attraverso la cultura artistica francese della seconda metà del secolo scorso, nella voga straordinaria delle stampe giapponesi, nel gusto degli impressionisti.

Eccoci, dunque, di fronte ad un accostamento (discreto, del resto, e molto misurato e consapevole) che invita lo osservatore a riflettere sulla complessità di certe espressioni d'arte e sui richiami che possono esercitarsi anche in un artista « naïf » come apparentemente è Modigliani, in un momento della storia della civiltà artistica quanto mai variegato e sensibile.

Kitagawa Utamaro fra i pittori maggiori giapponesi del settecento, come più tardi avverrà per Okusai, fu aperto e pronto agli influssi dell'arte occidentale, pur restando legato in modo fermo e consapevole alla tradizione dell'arte giapponese, e questo rapporto più libero che veniva favorito dal gusto settecentesco della « cineseria » diffuso a suo tempo nei maggiori centri europei dette una grazia particolare anche al suo mondo di « gheishe » e di « Samurai »: oltre alla linea così sicura e raffinata il colore, con i suoi preziosi accostamenti di neri, di grigio, di bianco, di verde smorto, indica le precise preferenze dell'artista che, tra tutti i pittori del suo tempo, dimostra maggiore consapevolezza cromatica.

Noi ammiriamo le sue incisioni in legno, colorite con estrema finezza, come se fossero degli acquerelli rialzati da un sottile segno di penna e quasi non ci accorgiamo che quel segno, quella linea, che si muove con meravigliosa scioltezza, sono ottenuti con la xilografia e, quindi, obbediscono comunque ad una riduzione del libero tratto nella difficile tecnica dell'incisione.

In pochi maestri giapponesi si nota, come in Utamaro, questa naturalezza di disegno, dovuta soprattutto alla straordinaria abilità di incisore ch'egli possedette in modo eccezionale, così da farlo ritenere, in questo campo, un maestro inarrivabile.

Ma di tale sorprendente abilità tecnica, egli non si giovò per ottenere effetti di piacevole decorazione perchè, anzi, ne derivò un approfondimento dell'arte sua indagatrice del costume e dell'intimità della vita contemporanea; altri pittori del suo tempo come Kitao Shigemasa, avevano descritto e illustrato la vita delle dame eleganti e delle « gheishe » e già nel 1776 erano usciti i tre volumi di Xilografie intitolate: « Lo specchio delle bellezze della casa verde » in collaborazione con Shunsho che costituivano una specie di documentario delle eleganze settecentesche giapponesi. Ma Utamaro intese assai diversamente questo tema alla moda, riuscendo a caratterizzare i suoi tipi femminili con mirabile acume e sottile psicologia: nelle opere esposte all'Obelisco e soprattutto nella « Cortigiana in grande abito da cerimonia » prestata dalla collezione Marstaller, il gusto dell'aristocratica toletta si unisce al piacere di fantasticare sul tipo favoloso della modella, accampata nello spazio col suo grande abito da festa, che ci richiama ciò che avveniva, in Europa, nella voga del Tiepolo: il costume, cioè, serve ad ampliare fino all'inverosimile la figura femminile e a collocarla in un mondo di sogno.

Con questa esaltazione dell'eleganza compiuta da Utamaro, anche il tipo femminile è modificato in un senso quasi bamboleggiante: gli occhi si allungano languidamente, l'ovale del volto si fa sempre più dolce e delicato, la bocca diventa incredibilmente piccina: ed è appunto questa stilizzazione del tipo che piacerà molto ai decadenti europei.

Ma l'effetto delle stampe giapponesi sull'ambiente impressionista e post-impressionista di Parigi è più sostanziale e profondo di quanto si possa scoprire attraverso questi tratti di eleganza decorativa; esso impegna il taglio del quadro, l'assenza di prospettiva, il modo d'intendere i colori.

Il taglio del quadro, come si nota anche in Modigliani, non parte più da principi di armonia « classica » evitando come era sempre avvenuto, il brusco frammento d'una figura o le quinte « sforbiciate » del paesaggio: lo impressionismo con la sua ricerca appassionata della pungente verità « imprevista » e come sorpresa « in atto » aveva realizzato, in polemica con la tradizione, un gusto del « taglio » indipendente ed anti-accademico, evitando accuratamente l'effetto della monumentalità compositiva accettato persino dal romanticismo; e le stampe giapponesi giunsero in tempo utile a confermare, con il loro ideale anti-classico, l'efficacia della nuova visione compositiva.

Lo stesso Degas, che criticava le pitture di Manet dicendo che sembravano « carte da giuoco » per la mancanza della profondità spaziale e per il colore « in superficie » componeva i suoi quadri, per così dire, « alla giapponese » con brusche sforbiciature che, nella sua amara concezione della vita avevano, tuttavia, significato di « brano di vita » direttamente distaccato dalla realtà.

Anche in Modigliani si assiste alla progressiva riduzione della prospettiva (ormai, per lui, inesistente o deformata) ma questa esigenza diventa perentoria via via che egli dà maggiore importanza alla linea, la quale, come si sa, deve riposare su di un piano per assumere il massimo valore espressivo.

E' su questa analogia di problemi che i due artisti, Utamaro e Modigliani possono essere paragonati e, per quanto si riferisce a Modigliani, anche l'ascendente (che potremmo dire atavico) verso il linearismo toscano e senese in particolare, riceve maggiore consistenza nella conferma di un gusto asiatico che era ormai, si direbbe « nell'aria » ai suoi tempi.

Tempi in cui si tornano a scoprire i primitivi; ma dopo aver riscoperto i giapponesi.

Per quanto riguarda Modigliani (sul quale, in ogni modo, conta assai più l'imprevisto sviluppo individuale che la formazione da Cézanne, dal quale era agli antipodi) tutto ciò va inteso come motivo di cultura artistica e di « ambiente » data anche la sua fortuna presso gli scrittori e i letterati: il suo mondo comincia a vivere appena colore e forma si congiungono in armonie lineari: in chiunque altro, meno dotato di lui, gli allungamenti sperticati delle figure e la sinuosa utilizzazione delle forme sarebbero caduti nella caricatura.

Ma osservate ancora una volta i suoi disegni in cui la linea perde qualsiasi valore pittorico o di determinazione di un « limite » per il colore o l'effetto plastico: notate come egli tenda sempre a far vivere questo elemento (astratto per natura) di per sè, come unico valore dell'espressione formale; e allora vi accorgerete che anche nelle sue pitture tutto affiora sul piano della tela per accompagnare e sorreggere, nel suo sviluppo poetico, appunto la linea, che aspira ad una purezza assoluta. Di qui l'abolizione di particolari veristici o documentari e l'esaltazione, invece, delle superfici distese, compatte, come in un tessuto.

« La femme au collier » del lontano 1916, appartenente alla collezione Ei-

(Continua a pag. 4)

Valerio Mariani

Utamaro - Composizione

CANTO INTERROTTO DI ANNA ACHMATOVA

L'amiamo subito questa voce. Certo, perchè più di ogni altra che ci giunga dalla murata terra di Russia, è più vicina al nostro cuore, alla nostra umanità, alla nostra sensibilità.

Certo, la sua è voce autentica, la più autentica voce femminile davanti alla quale quella di una Zenaida Hippius o di una Marina Cvetaeva non reggono, non sono che intenzioni di canto, eco gualcita d'anima, una provvisoria e precaria voce d'amore, una istanza caduta fuori del cuore. E, ancora, certo molte delle voci « maschili », tra quelle dei più chiari poeti di Russia moderni — contemporanei — dai Decadenti ai Simbolisti, dai Futuristi agli Imaginisti, dai Costruttivisti ai « solitari » d'oggi, i pochi « apolitici » che ascoltano solo la propria ispirazione — non ci giungono così semplici umane e suadenti, così limpide e serene, universali, come la sua.

All'esaltazione del messianico dionisiaco visionarismo della poesia dei Balmont, Brjusov, Belyi, Ivanov, Blok — l'orgia del ferrato esoterismo teosofico e mistico — succede, in contrapposizione, una nuova concezione della poesia, un ritorno all'umano, al « reale », ai sentimenti intimi profondi « comuni », al « classico » inteso latinamente, mediterraneamente: poesia posta fuori d'ogni zona di *ieratica* proibita criptografia o teurgia iniziatica.

In questo nuovo movimento — del *Chiarismo* di Michele Kuzmin e dell'*Acmeismo* di Nicola Gumilev, e più nel secondo che nel primo — va collocata Anna Achmatova.

Anna Achmatova o Ahmatova (pseudonimo di Anna Andreevna Gorenko nata a Kiev nel 1889) concepì e pubblicò le sue cose migliori negli anni che vanno dal 1912 al 1922. Con la Rivoluzione si tacque, murandosi in uno sdegnoso silenzio di desolazione e di angoscia, affranta dalla tragica esperienza di quegli anni, che l'aveva colpita profondamente, personalmente nel 1921 con l'uccisione del « marito », Nicola Gumilev, fucilato dai Bolscevichi.

Vent'anni di silenzio, di riserbo, di ripensamento, d'accorata nostalgia!

(« Ancora in occidente risplende il sole sulla terra
e i tetti delle case ardono sotto i suoi raggi
mentre qua la morte segna di croci le case
e chiama i corvi che accorrono folti »).

E quando, per una insopprimibile istanza del cuore, un bisogno di colloquio umano, di anime, dopo vent'anni volle ripresentarsi alla ribalta della vita letteraria ebbe a subire una nuova amara esperienza di « passione » di parte.

Fu nel '46. Da qualche anno (1940) aveva pubblicato due sue opere — *Iva* (Il salice) e *Iz sesti Knig* (Da sei libri, una silloge della sua produzione poetica precedente) — quando si vide aggredita dall'irosa avversione di Andrea Zdanov, segretario del Comitato Centrale e capopartito di Leningrado, perchè la sua poesia deviava decisamente dalla nuova *intellighentzija* sovietica, per « mancata partecipazione nell'opera di edificazione socialista » essendo ella con la sua opera « tipica rappresentante di una poesia senza fondo, estranea al nostro popolo ». Non era certo « sociale » che si lasciasse « libera di avvelenare la coscienza della gioventù con la deleteria esalazione della sua poesia », legata alla « scadente letteratura borghese contemporanea dell'Occidente » « poesia aristocratica da salotto, vuota, priva di contenuto, assolutamente estranea alla letteratura sovietica » (Andrea Zdanov « Rapporto sulle Riviste *Zviezda'* e *Leningrad* », la Pravda n. 225 del 21 settembre 1946).

Così quella « signorina irritata », ora monaca, ora sgualdrina, o, piuttosto, monaca e sgualdrina insieme, in cui la dissolutezza è mista alla preghiera », si procurava il bando della sua opera e la proscrizione!

« Che cosa c'è di comune — si domanda Zdanov nella sua feroce requisitoria — fra questa poesia e gli interessi del nostro popolo e del nostro stato? Che cosa possono dare di istruttivo alla nostra gioventù le opere dell'Achmatova? ».

Appunto, è esplicita la deviazione della poesia di Anna Achmatova dalla concezione attuale di essa nell'U.R.S.S. E' chiaro qual debba essere l'arte, qual'arte si imponga oggi nella Russia dei Sovietici. « *Nessuna arte, qualunque essa sia, può allontanarsi dalla politica. Lo scrittore sovietico, per rendersi degno di tale nome, deve dedicare l'opera sua a favore della difesa dello Stato* ». La critica ufficiale vigila e condanna.

In Anna Achmatova — e ci riferiamo alla sua produzione migliore, quella che ci dà l'esatta misura della sua statura di poeta, tralasciando nel nostro esame le più recenti sue cose insincere, occasionali, « accomodanti », pur se sempre pudicamente riservate ed improntate sempre di interiori personali echi — non c'è l'ideologia del partito. In Anna è una semplice e calda voce di donna, in lei parla il cuore — fuor di moda e regimi — un cuore vivo, ispirato, gonfio d'amore e di passione, in casta intimità e turgidità di sentimento. Sincero, umano, « cristiano » cuore di donna semplice e schietta, con innocenza a volte infantile (« Paurosamente il cuore cominciò a battere... » « Oh, qualcuno per ricordo si è presa — la mia bianca scarpetta — e m'ha regalato senza guardarmi — tre garofani... »), che prega e trepida, che ama in letizia ed angoscia la favola, la vita e gli uomini, la sua terra e la sua gente; e si ripiega triste e pensosa, davanti alla tragedia (« In che questo nostro secolo è più crudele dei precedenti? — Forse perchè nel buio delle angosce e delle lacrime — ha toccato la più nera piaga senza poterla risanare?... »); che si esalta ed esulta — benedicente in preghiera (l'Ajchenvald trova un senso di preghiera dominante tutta la poesia della N.) — davanti alla bellezza della natura, che si appassiona ed attrista e canta, canta così come la « ditta dentro », senza infingimenti, senza malizia, senza travestimenti, ingenua e sincera, umile e schietta come chi conversi o monologhi. (« Oh, come sei bello, maledetto! — Ed io non posso fuggirti, — io che dall'infanzia porto ali... » « Dimmi pure donna senza legge, — scherniscimi per rabbia: — sono stata la tua insonnia, — sono stata la tua angoscia... »).

E noi conveniamo con l'Ajchenvald « Nello stesso tempo ingenua ed ha in sè l'universalità ».

Una siffatta voce carica di universalità, che canta la propria « passione » ed attinge l'eterno, che in *Celki* (Il rosaio) dà piena misura del suo sentimento, mette a nudo la sua passione e la sua tristezza, i palpiti intimi del cuore ed i sussulti, i trasalimenti, le vibrazioni della sua anima; che in *Anno Domini* MCMXXI diaria la sua vita interiore di donna che ama e soffre e trepida sotto la minaccia di una incombente sventura, e si fa specchio dell'angoscia e della tragedia di tutto il suo popolo nel periodo rivoluzionario fatto di distruzione e di fame, di disordine e di morte; che ascolta dall'intimo e ferma — in evocazione e contemplazione — nostalgie e rimpianti, trepidazioni e rimorsi, ricordi ed ansie, desideri ed abbandoni di gioia: — no, una voce così umana, personale ed universale non poteva essere accolta dalla spersonalizzata esaltazione « vo ves golos » traducente la volontà del governo: nel provincialismo senza precedenti della letteratura poetica della Russia sovietica, che si esaurisce in quelle forme, in quei temi che impone la politica del partito. Strideva per troppo umana ed universale armonia.

« *Nessuna arte, qualunque essa sia, può allontanarmi dalla politica* ». E per lei si rendeva necessaria la misura del bando. Ed era necessario ch'ella soffocasse la voce che, genuina, le sale dall'anima, ch'ella uccidesse sè stessa abbandonandosi a vivere così indifferentemente: « vsjò rovno: « fa lo stesso ».

G. Battista Freggio

Modigliani - Ritratto di donna

NOVITÀ IN LIBRERIA

L'EDIZIONE NAZIONALE DELL'ALFIERI

Di una edizione critica delle *Opere* dell'Alfieri si cominciò a parlare da molto tempo, prima ancora della costituzione del *Centro Nazionale di Studi Alfieriani* ad Asti, e cioè quando ad indagini più accurate ed estese sui manoscritti di Firenze e di Montpellier apparvero l'insufficienza e le gravi manchevolezze dell'*Opera omnia* lemonneriana, la quale (salvo poche eccezioni, tra cui la cospicua del testo critico delle *Rime* dato da Francesco Maggini) si continuò a ristampare nella Biblioteca Nazionale medesima ed in altre raccolte, nell'attesa che il piano della edizione nazionale critica si concretasse. Nel 1939, avviandosi l'attività del Centro di Asti, il piano divenne finalmente reale, la suddivisione del lavoro predisposta, le responsabilità definite, e le esigenze pratiche affrontate e risolte: il piano, da intenzionale nella mente degli studiosi che da tempo attendevano ad una revisione del materiale autografo, si rendeva pubblico e concreto. Dobbiamo a Carlo Calcaterra se, nei difficilissimi anni successivi all'avvio, e nelle difficoltà sempre insite in un lavoro di tale impegno e mole, la preparazione della edizione potè proseguire, con un ritmo reso meno rapido dalle congiunture belliche, ma sempre scavante in profondità. Ed ora, con l'uscita dei primi due volumi in una splendida e raffinatissima veste tipografica, in bellissimi caratteri bodoniani e con una riuscita copertina nella sua decorosa semplicità (forse era più bello un dorso con meno parole, esempio: *Alfieri, Vita, I, Asti*) l'oscuro lavoro di dodici anni ha fruttificato. La edizione nazionale si apre infatti, ed era naturale, con la *Vita* nella stesura definitiva e nella prima redazione, ancora inedita, cui sono aggiunti i *Giornali*, gli *Annali* e vari documenti autobiografici. Editore critico è Luigi Fasso, e l'edizione porta l'*excudebat* della Casa d'Alfieri in Asti, promossa com'è dalla città e dalla provincia di Asti e affidata al Centro nazionale: edizione astese, quindi, come suggerisce la premessa e come sancirà l'uso.

●

Il Fasso non era nuovo agli studi del testo della *Vita*. Nel 1923 aveva già pubblicato una edizione della *Vita* riveduta sull'originale ed annotata, per il Sansoni, Biblioteca classica sansoniana, e due anni fa, non a semplice titolo d'anticipazione della *maior*, ma immessa in una generale scelta delle *Opere* alfieriane, aveva pubblicato la *Vita* con una antologia delle *Rime*, delle *Satire* e degli *Epigrammi* (Torino, U.T.E.T., 1949, nella collezione dei *Classici Italiani* diretta dal Neri). E il testo attuale è sulla linea delle precedenti edizioni. La soluzione del problema non è difficile: in presenza dei due manoscritti laurenziani non resta che seguire, con la maggiore fedeltà possibile, l'autografo n. 24 per le prime tre epoche e per la prima parte della quarta epoca, e seguire il n. 13 per la seconda parte. Lavoro più di massima e implacabile diligenza, che di interpretazione congetturale, di emendamenti e di risolvimento di lacune, e dalla diligenza del Fasso son scaturite quattro fitte pagine di correzioni rispetto alla edizione Teza del 1861 (dove, però, qualche minima sfumatura derivante dalla tentata uniformità grafica del Teza — anche se mai documentata — o da ammodernamenti nell'ortografia, *province* per *provincie*, *ed ignoranza* per *e ignoranza*, *minacce* per *minaccie*, *ammissione* per *admissione*, *minaccevol* per *minaccievol*, se per sò, ecc., poteva e doveva essere espunta dal registro; così le iniziali maiuscole di parole che il Teza aveva preferito ammodernare in minuscole).

Anche per la prima stesura della *Vita*, per i *Giornali* e per gli *Annali* la soluzione del problema filologico è stata facile ed ovvia in presenza dell'unica lezione, e cioè dei codici laurenziani. Ma non bisogna confondere la facilità del lavoro di impianto con la difficoltà della materiale esecuzione, ove il Fassò, dovendo combattere con l'irta grafia alfieriana e con le incongruenze (per i *Giornali*) del francese del Nostro, ha dovuto lungamente lavorare per leggere e far leggere bene nei manoscritti. Talvolta a filologi che abbiano la possibilità di lavorare sull'autografo e con una tradizione manoscritta modesta, si rimprovera la fortuna di non dover ricostruire complicati rapporti di famiglie e di non dover stabilire uno stemma stracolmo di sigle e di relazioni, senza pensare che i meriti della restaurazione testuale non dipendono dal puro lavoro d'impianto del problema filologico, e che talora la situazione esterna più tranquilla nasconde difficoltà di realizzazione molto preoccupanti. Si pensi alla quantità di problemi risolti o soltanto proposti dal Barbi per il testo dei *Promessi Sposi*, e alla mole di lavoro che egli avrebbe dovuto affrontare se la morte non avesse troncato l'impagabile lavoro di quella mente lucidissima.

La lettura della prima redazione dell'autobiografia alfieriana non mancherà di suscitare grande interesse per la storia del farsi di quelle pagine così importanti nello stile dell'Alfieri. Ma non solo strumento di conoscenza della elaborazione stilistica è questa prima stesura, quanto anche valido banco di documentazione nello studio delle idealità morali dell'Alfieri. L'espressione dei suoi stati d'animo giovanili o delle passioni civili della maturità non solo si raffina nel tono e nel linguaggio, al passaggio dalla prima alla seconda *Vita*, ma anche è più profonda e sostenuta nel timbro sentimentale, e lo scrittore partecipa con maggiore consapevolezza e penetrazione psicologica in sè stesso.

Speranza d'ogni lettore è che al Centro Nazionale, al Calcaterra e ai suoi collaboratori non manchino i mezzi per condurre a termine una impresa iniziata con i due elegantissimi volumi della *Vita*. Ma non è legata alla sola diligenza e all'entusiasmo degli studiosi la sorte delle edizioni nazionali del Petrarca, dell'Alfieri e del Foscolo (per citare tre tra le più importanti e le più avanti nella realizzazione). Deve essere cura di chi è preposto alla organizzazione e alla amministrazione della cultura l'aiutare e il rendere possibili imprese di siffatta importanza per il Paese.

Giorgio Petrocchi

PRIMAVERA A TRIESTE DI GAMBINI

P. A. Quarantotti Gambini ha tratto dalla sua odissea di giuliano e dall'amore d'italiano il diario « Primavera a Trieste », pubblicato da Mondadori in « La Medusa degli italiani » (Vol. LVIII). La natura di questa sua nuova opera, che devia da quella per la quale il Nostro si è affermato scrittore fra i più vivi e significativi della prosa contemporanea, ha avuto così un battesimo sentimentale nel senso più puro e schietto.

Quest'opera non vuole essere la storia di un triste periodo ma solo la testimonianza di un destino tragico, al quale hanno dovuto soggiacere fatalmente le nostre genti che vivevano fra l'Isonzo, le Alpi Giulie e il Quarnero. L'autore ritrae ciò che ivi è accaduto nei giorni cruciali tra il 29 aprile e il 12 giugno 1945. Il succedersi dei momenti e dei fatti non ha un ordito storico, invece segue la cronologia di una storia sentimentale di un figlio della Venezia Giulia — quindi è anche quella di centinaia di migliaia di altri suoi conterranei — dal momento in cui sul suo cuore incombe la terribile realtà che si conosce fuor che nei particolari.

Chi legge queste pagine sentirà tutta un'ansia, un affanno, una disperazione, propria di chi presente e prevede la fine della vita della sua gente. La speranza è la luce che tenta di rischiarare un po' l'esistenza ma se talvolta si presenta per bisogno di serenità, subito viene respinta da situazioni avverse.

Gambini non ebbe tempo di fare lo scrittore in quei giorni; buttò solo giù delle note in un suo diario per ricordarsi e ricordare come a Trieste trascorsero certe giornate. Ora che quelle hanno avuto lo sviluppo che allora non poterono forzatamente ricevere, si può constatare che egli non si è preoccupato di condensare e di accentrare il motivo principale della sua narrazione. Si è, invece, lasciato guidare la mano dall'animo della sua gente, anche a costo di non curarsi della letteratura. Letteratura, infatti, qui non ce n'è; questa, ripetiamo, non è un'opera letteraria; è la spoglia e disadorna espressione dell'animo di chi ha patito un oltraggio dei più gravi, di chi senza ragione è stato sottoposto a leggi di forza e di schiavitù, di chi ha visto togliersi la casa, la propria patria e rimanere privo della propria libertà di cittadino. Questo è il dramma di un'intera popolazione, la quale, pur consapevole della tragicità, sa mantenersi fedele a se stessa e alla sua patria e a conservare la forza e il coraggio per dimostrare quale realmente è.

●

L'interesse di « Primavera a Trieste » non può esaurirsi nella semplice lettura. Anche fuori dalle sue intenzioni, l'opera si offre a un esame diretto che uomini di governo, scrittori di storia e cittadini possono ricavare. Forse esso apparirà meglio nella sua utilità, più la tragedia sarà proiettata nel tempo. Vogliamo dire che per quanto nell'attuale momento non si possa disconoscere quanto è avvenuto in quei giorni e non si debba dimenticarlo, in tutta la sua realtà la brutale violazione assurgerà a un significato più profondo, quando la storia si imporrà. E ciò perchè la questione della Venezia Giulia non è così facilmente superabile come vorrebbe far apparire chi con abile manovra l'ha conquistata nel tempo in cui vi era assoluta mancanza del diritto. La storia passata e recente ci ammaestra che le conquiste con colpi di mano non hanno una lunga durata e anche se si trascinano per anni e decenni non potranno essere con ciò legalizzate. Il ritardo delle loro soluzioni non aggrava che stati di fatto a cui il tempo dovrà necessariamente provvedere. Non si pretende qui di alludere ad ambizioni nazionalistiche, che sono ben lontane dal nostro assunto, si sottolinea soltanto che se una popolazione ha una sua vita, ad essa corrisponde esattamente anche un territorio sul quale si sono avvicendate generazioni e generazioni con pienezza di animo e complessità di interessi attinenti alla sua esistenza spirituale e materiale.

Che da tutto ciò non si possa assolutamente prescindere senza cadere nella tragedia, Quarantotti Gambini testimonia ampiamente. Il timore, la paura, il grido disperato che animano ogni rigo di queste pagine nascono dall'abisso che si scava fra i giuliani e la loro terra. Gli stessi conquistatori con le loro azioni violente, per non dire barbariche, autorizzano ad ammettere che la Venezia Giulia è un diritto dei giuliani. Perchè se non lo fosse non avrebbero trovato in quelle contrade tanta avversità e non sarebbero stati costretti a impadronirsene con tutti i mezzi più inumani e incivili.

Nessuna giustificazione si può addurre davanti a un tale possesso, come per esempio quella che i giuliani si trovano ai confini orientali e che la loro regione ha spesso subito dominazioni straniere. Perchè se bastasse questo illogico ragionamento non sarebbero giustificati nemmeno gli alluvionati, solo per il fatto che abitano nella valle più bassa del Po. Di più la primavera slava di Trieste non ha voluto essere una dominazione ma un possesso oltraggioso con tutte le sue tragiche conseguenze.

Al di fuori di qualsiasi preconcetto politico Quarantotti Gambini fornisce infiniti particolari che molto spesso è doloroso conoscere.

Casimiro Fabbri

UTAMARO E MODIGLIANI

(Continuazione della 3ª pag.)

chholz di Washington e qui esposta, per quanto non sia delle sue cose più poeticamente raggiunte (forse anche per questo) è un esempio tipico del suo modo d'intendere il colore, persino nella sua apparenza di « materia ».

Qui il segno marginale, nero e continuo serve come struttura all'immagine, che vive in un caldo effetto dorato, quasi a ricordare antichi pannelli orientali: nè deve ingannarci il materiale rilievo delle pennellate che, qua e là sembrano alludere ad una rapida improvvisazione, giacchè è proprio la ineguaglianza della superficie cromatica che produce il ricercato effetto di antico oro.

In tutto il cromatismo di Modigliani c'è un fondo caldo, che invita a pensare, con l'indolenza della linea, a qualcosa di lontano, di esotico, di morbidamente sensuoso anche nei ritratti, viventi in un mondo attonito e come preso da quelle « rêverie » che fu il « male del secolo ».

E', in ogni modo chiaro, che per intendere il complicato ambiente formativo dell'arte di Modigliani e la sua acuta, personale, sintomatica personalità bisogna scavalcare, ormai, le molte e deteriori imitazioni del suo stile, dilagate in tutta l'arte moderna e, soprattutto per il disegno, dimenticare per quanto è possibile la facilità con cui un simile linguaggio grafico si è diffuso nell'arte illustrativa di oggi, nella quale la poetica e riserbata sensibilità dell'artista è diventata espressione prosastica, elegante, corsiva.

Ciò non toglie che l'interesse per il modo disegnativo del « solitario » Amedeo Modigliani possa essere documentato anche da esempi illustri: tra gli altri, dallo stesso Matisse che, per quanto in una sua via tanto diversa, s'incontrerà con le linee falcate e con le dolci cadenze disegnative dell'artista nostro e non ne nasconderà l'appassionata discendenza.

Valerio Mariani

UN SAGGIO SU LUIGI PIRANDELLO

Apparso in prima edizione dieci anni fa, in un momento in cui la gente era in ben altre faccende affaccendata, questo saggio passò tra la indifferenza generale (almeno da noi, perchè in verità ne scrissero financo in Cecoslovacchia). Poi caddero le bombe sul deposito della casa editrice e non ne rimase più neppure una copia. Se ne può dunque parlare come di un lavoro nuovo, anche se l'A. non vi ha apportato modifiche sostanziali. Di modifiche d'altra parte non v'era necessità dal momento che in questi anni i critici non si può dire che si siano « convertiti » a Pirandello, cosicchè il campo, su cui a lungo giostrarono, sotto la bandiera della non-poesia crociana, i frammentari distillatori di frammenti, ora che i cavalli si son fatti bolsi e il giuoco vecchio, è tuttora libero per coloro che vogliano cimentarvisi con energia nuova sotto altra bandiera.

E primo di questi mi pare il Di Pietro. Il suo saggio ha il merito di riqualificare la critica italiana nei riguardi di uno scrittore drammatico (sostanzialmente drammaturgo Pirandello, anche nelle novelle e nei romanzi) che i contemporanei esponenti di quel teatro straniero, e specialmente americano, che riscuote tanto successo anche sulle nostre scene, riconoscono e onorano come loro padre.

Diremo dunque che i pregi del lavoro sono principalmente due: uno, per così dire, di sostanza, e uno che chiameremo di metodo, ma che non è per questo meno sostanziale. E incominciamo da quest'ultimo. Il Di Pietro si è proposto di fare di Pirandello un ritratto critico i cui lineamenti, precisi e nettamente rilevati, si colgano in un discorso rapido, ben articolato e non divagante in oziosi assaporamenti estetici o comunque stagnante in zone secondarie, sulla storia dell'opera pirandelliana, vista nella più generale storia della poetica, o dei miti letterari europei, a partire dal naturalismo. E' perciò un discorso che non si spezza per raccogliersi volta per volta su le singole opere ed esaurirne la sostanza critica, ma ne coglie solo gli elementi che esprimono il significato essenziale di quelle, nello sviluppo dell'intera esperienza letteraria. Ora, chi pensa, e giustamente, che l'oggetto più vero e ultimo della ricerca critica sia non l'autore e neppure l'opera intesa come testimonianza totale, ma l'opera singola come *fatto*, in sè, almeno intenzionalmente concluso e autosufficiente, potrebbe trovare a che dire su questo procedimento che sacrifica all'esigenza storica l'individualità delle singole opere. Ma qui allora deve intervenire una altra considerazione: che l'individualità e l'artisticità non si può cogliere al di fuori delle condizioni storiche — il che significa anche *spirituali* — entro le quali precisamente l'opera è nata.

Il Di Pietro infatti non pretende di avere pagato tutto il debito del critico nei confronti di Pirandello: anzi ha inteso solo dimostrare la reale entità del debito stesso (di un autore che riassume nella storia della propria esperienza, la storia di più decenni di cultura europea, non ci si può sbrigare con un paio di formulette buone a tutti gli usi) e fissare le condizioni fondamentali onde esso potrà e dovrà essere soddisfatto. Per questo aspetto dunque, che propriamente riguarda il terminale giudizio estetico, il lavoro del Di Pietro va considerato come introduttivo: una premessa che doveva essere fatta e non lo fu e che ora, mentre libera energicamente il campo da posizioni o riguardi critici insufficienti o inadeguati, indica con chiarezza la via nuova.

Ma, da un altro punto di vista — ed ecco l'altro pregio, — il saggio va oltre i limiti di un'introduzione, in quanto l'autore propone un suo concreto ritratto spirituale del drammaturgo siciliano. Lo ricava dallo stesso coerente svolgersi della vicenda letteraria che, traversando i vari tormentati territori del complesso dominio del cosiddetto decadentismo, non si lascia traviare dalle mille speciose maniere, non sfrutta — e pure avrebbe saputo farlo assai bene — i pascoli delle mode, non lusinga la pigrizia del pubblico; ma procede diritto dal di fuori al di dentro, dalla rappresentazione naturalistica del mero *fatto*, che poi sgretola con una ironia che è polemico amore di una verità più vera e profonda, alla rappresentazione esasperata dell'anima umana nuda, che si cerca disperatamente e non accennerà a ritrovarsi che dopo di aver toccato il fondo del proprio annullamento « in un senso di provvidenzialità e d'armonia... remissione alla legge e riconoscimento o, almeno, *sospetto* del divino » nella più serena contemplazione mitica delle ultime opere. E' il ritratto di un uomo che non ha mai giocato neppure quando lasciava liberi i suoi personaggi al gioco vertiginoso dell'intelligenza; e che di questa fondamentale serietà e reale sofferenza sostanzia la sua migliore poesia. E molto bene il Di Pietro ha saputo, pur nell'urgenza del discorso storico, porre il dito, quasi senza parere, sui punti di più viva rispondenza poetica nella pagina di Pirandello, dalle prime poesie agli ultimi drammi, ove il grido si placa in un sorriso perlato di lacrime; ove, nell'incanto di un fondale di campi e di cielo, le parole dicono il mistero della vita e della morte: « Una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli di un altipiano di argille azzurre sul mare africano... caddi quella notte di giugno che tant'altre lucciole gialle baluginavano sul colle dov'era una città la quale quell'anno pativa una grande moria » (p. 153).

Dunque: ancora poesia e non poesia? Così è, se vi pare, cioè se vi piace di usare la parola anche quando ben diversa è la cosa. Poichè è chiaro che queste note liriche e il convulso raziocinare dei *Sei personaggi* non sono che due diverse e ugualmente valide forme espressive di un'unica, angosciosa domanda, quella che Pirandello, come tutti i più grandi poeti d'ogni età rivolge all'ignoto su le ragioni prime ed ultime del vivere umano.

E. N. Girardi

ANTONIO DI PIETRO, *Pirandello*, II ediz. riveduta, Milano, Vita e Pensiero, 1950, pagina 184.

Sessuologia Pornografia

« La nostra ormai lunga esperienza medica c'insegna, tutto sommato, che nell'ambito della normalità è necessaria somma cautela nel sollevare il *reverenziale velo* che avvolge, e deve nella normalità avvolgere, le relazioni sessuali fra i coniugi. Il pericolo al quale non sfuggono quasi mai le pubblicazioni divulgative su questa materia è quello di finire col mettere l'accento sull'erotismo, e di scivolare nell'equivoco. Potremmo anche osservare, aggravando il nostro giudizio negativo, che propriamente di uno studio sulla « psicologia » del matrimonio, non dovrebbero far parte le minuziose descrizioni alle quali, con la grottesca serietà pseudo-scientifica propria di queste pubblicazioni, dà nel suo libro largo posto l'Origlia.

Le stesse osservazioni, aggravate da una più viva deplorazione per la diffusione data a queste pubblicazioni, reperibili nelle edicole dei giornali accanto ai quotidiani, possono farsi per i « Quaderni di scienza e sessualità » pubblicati da una Società Editrice Paris, di Milano, editrice di un periodico mensile « Scienza e sessualità », nel quale il superficiale paludamento « scientifico » solo a mala pena copre il volgare incentivo dell'erotismo morboso del pubblico. Fra i suddetti quaderni notiamo tre contributi dell'Origlia sui temi *I rapporti sessuali fuori del matrimonio*, *La vita sessuale del matrimonio* e *Procreazione volontaria e igiene dell'accoppiamento*, i cui titoli bastano a qualificarli, specie quando si pensi che si tratta di opuscoli destinati al gran pubblico, giovanissimi compresi, e reperibili nelle edicole. Un altro periodico mensile, « Nuova selezione sessuale » raccoglie da giornali e riviste articoli, riassunti, estratti, fatti di cronaca nera e criminale, ecc., riguardanti « tutti i problemi del sesso e dell'amore ». Terminiamo l'incresciosa rassegna auspicando una maggiore severità, da parte delle autorità competenti, in questo settore di pubblicazioni, nel quale una presunta sessuologia è pseudo-scienza e vera pornografia ».

●

Così G. Lami (« Sessuologia, pseudo-scienza e vera pornografia », in Studium), a proposito di « Psicologia del matrimonio », di D. Origlia. Non si può non rilevare che — se ne parli bene o male — l'argomento alla moda è la sessuologia. Ragione di più per mettersi dalla parte del Lami e accettare tutte le conclusioni di lui, specialmente quelle che riguardano le pubblicazioni a carattere popolare e periodico.

● Tra le « recentissime » della Sansoni vengono segnalate: « Il pensiero di Carlo Marx e di Federico Hengels » a cura di S. F. Romano; « Alla ricerca di me stesso » (critico del mio pensiero) di Armando Carlini, uno dei più fedeli e pur uno dei più indipendenti discepoli di Giovanni Gentile; « Due studi danteschi » (Il peccato di Ulisse, L'ultimo canto del Paradiso) di Mario Fubini. Per « Sansoni Antiquariato » è uscito in questi giorni un artistico catalogo in 16° su « Vaiuolo e vaccinazione »: sono elencati 127 libri usciti sull'argomento dal 1508 ad oggi.

LE CARDONNEL E L'ITALIA

Non saprei dire fino a che punto il poeta Louis Le Cardonnel, morto nel 1936 in Avignone, sia oggi letto ed apprezzato dai giovani. La guerra ha sconvolto tante cose. Tuttavia non è caduto del tutto nell'oblio e di lui avviene quel che [illegible] Joris Karl Huysmans, egli conta per lo meno un gruppo di amici. Essi potranno essere quei *happy few* di cui parla Stendhal ma il loro fervore compensa l'esiguità del numero.

[illegible] detto i pregi della [illegible] ortodossa [illegible] dal chiaro [illegible] altero, attraverso la quale traspare [illegible] quello per la Chiesa e per [illegible] un amore profondo per [illegible] e per l'Italia in ispecie.

[illegible] aspetti della [illegible] di Louis Le Cardonnel [illegible] oggi e lo farò coll'[illegible] dei suoi mirabili poemi quanto con quello di ricordi personali.

La prima volta che io vidi fu per il Natale del 1908, l'ultima nella prima [illegible] del 1933 in quel Palais du Ro[illegible] in Avignone ove lo circondava la [illegible] Madame de Flandreysis. [illegible] i nostri rapporti non essendo mai stati interrotti a lungo [illegible] avere praticato il gran poeta cattolico [illegible] un quarto di secolo. E per me [illegible].

Ancora ricordo [illegible]. Ero allora studente [illegible] a Alma Ma[illegible] svizzera ed [illegible] Padri dell'Oratorio di Francia [illegible] espulsioni del [illegible] prendevano [illegible] refettorio [illegible] casa patrizia presa in affitto dai Padri della celeberrima congregazione fondata dal cardinale Pierre de Bérulle restaurata nell'Ottocento ed alla quale in quei tempi, il Padre Gratry diede un lustro particolare. Quell'[illegible] aveva [illegible] di affascinante. Alla mensa sedevano il già illustre abate Henri Breuil, oggi la gloria più fulgida della scienza preistorica, il Padre Rousset che traduceva tutto il giorno il *Ramayana* ed insegnava il sanscrito all'Università, il sacerdote svizzere Vogt [illegible] conoscitore dei fasti della [illegible] Bisanzio, un'altro oratoriano che studiava Sant'Agostino, il Superiore, ellenista e specialista di quella spiritualità francese del Seicento che Bremond non aveva ancora fatta conoscere al pubblico attraverso i suoi magnifici volumi di « Storia del Sentimento religioso in Francia ». Poi c'era il Padre Hervelin poeta [illegible] di belle lettere. Fu lui che un giorno, annunziò all'interesse generale che [illegible] dalla Toscana, il poeta Louis Le Cardonnel.

Premetto che in quell'anno 1908, per la prima volta avevo compiuto un duplice [illegible] in Italia, il primo fino a Cesena [illegible] ove un amico mi condusse alla Badia benedettina del Monte [illegible] altri tempi fu Abate Bernabò Chiaramonti il futuro Pio VII, il secondo addirittura a Firenze. Balbettavo allora le mie prime parole di italiano e già spuntava nel mio cuore quell'amore per il « bel paese » che doveva crescere sempre più coll'andar degli anni.

[illegible] con quale ansia poteva aspettare l'arrivo dell'ospite insigne lo studentello innamorato nel contempo della poesia francese e della ridente Toscana, dalla quale ci doveva arrivare il poeta.

L'aspettativa [illegible] Finalmente la vigilia stessa di Natale giunse all'improvviso con [illegible] bagagli [illegible] alla porta d'ingresso e disse [illegible] venuta ad aprirgli:

« Sono il sacerdote che aspettate! »

La notizia si propagò [illegible] comunità ma dovetti aspettare la [illegible] per vedere il viaggiatore tanto atteso ed essergli insieme agli altri ospiti, presentato dal Superiore il Rev. Padre Denis Lechevallier. Louis Le Cardonnel aveva allora [illegible] anni. Di statura mediocre aveva la fronte bassa e strani occhi cerulei a [illegible] una miopia abbastanza accentuata conferiva una espressione insieme lontana e scrutatrice molto curiosa. Parlava scandendo le parole con tono solenne, alquanto enfatico, quasi recitasse di continuo dei poemi.

Fummo amici fin dal primo incontro ad onta della differenza d'età. Infatti [illegible] accorsi di [illegible] che l'ambiente [illegible] faceva. Lo trovava troppo [illegible] troppo esclusivamente intellettuale, troppo diverso dall'atmosfera di bonomia alla quale la sua lunga permanenza in Assisi ed in Toscana l'avevano assuefatto. Eravamo noi nei giorni invernali, in una città dal rude clima alpestre, con nevi abbondanti e scarse schiarite nel cielo, in parole povere, Le Cardonnel trovò Friburgo una città lugubre e ben presto si sentì pervaso da una profonda nostalgia della sua cara Italia.

Quindi nulla di più naturale che mi prendesse per sua confidente, si sfogasse con me nelle nostre quotidiane passeggiate nei dintorni immediati della città e mi parlasse con un entusiasmo ognor crescente di Assisi, degli amici lasciati colà, del suo caro Agenore Frangipani nonchè dell'amena Toscana e di quella Figline, patria di Marsilio Ficino, ove aveva trascorso mesi felici in casa di don Bruno Bianazzi fratello dello scrittore Ugo Bianazzi.

Se [illegible] non diceva tutto, il caro don Luigi. Parlava di San Pietro di Assisi e di don Gregorio Frangipani, il priore, zio di Agenore, parlava di tutte cose e personaggi che dovevo un po' più tardi conoscere e più o meno praticare io stesso, ma non diceva nulla del suo, ahimè! eccessivo amore per i vini prelibati degli ubertosi [illegible] nè delle solenni sbornie che si era preso innumerevoli volte così in Assisi come a Figline. Alla distanza di [illegible] anni, quei fatti ci appaiono più risibili che scandalosi e dopo tutto viene di pensare che molte fra le più belle liriche del poeta — come avveniva con Paul Verlaine — non sarebbero state scritte senza l'incubazione che ne precedette la stesura e così succedette con quella splendida *Notte sulle Sacre Scritture* che Le Cardonnel scrisse di una sola tirata dopo quattro giorni di continua ubbriachezza.

L'ho detto, l'atmosfera della « Maison Perreyve » apparve gelida al poeta dei [illegible]. Senza nemmeno giungere al [illegible] del noviziato oratoriano per compiere il quale era venuto a [illegible] lasciò [illegible] Friburgo [illegible] sua diletta Italia recandosi a Roma ove fu accolto per alcuni mesi a San Luigi dei Francesi in qualità di [illegible] ausiliare.

Lo ritrovai [illegible] nostri [illegible] San Luigi [illegible] del [illegible]. Era un'altro uomo. Sotto il bel [illegible] della Città eterna il poeta aveva ritrovato [illegible] le [illegible] nobile elvetiche e quel che di troppo [illegible] aveva trovato nell'ambiente oratoriano. Non lo dico a caso. Le Cardonnel, per tutta la vita soffrì di quella impecuniosità colla quale troppe volte gli artisti veri sono alle prese. Un giorno che discutevamo insieme forse a Firenze intorno al suo sempre problematico avvenire, mi arrischiai a dirgli:

Le piacerebbe don Luigi di tornare a Parigi, ove in fin dei conti ha suo fratello e molti amici? » Ho ancora nell'orecchio l'accento indignato e risentito col quale mi rispose, esclamando:

« A Paris? Que veux-tu que j'aille faire dans cette galère? »

La verità era che quest'uomo nato a Valenza nel Delfinato era completamente sfasato fuori dell'Italia, [illegible] e tutt'al più della Provenza. Sebbene rivendicasse lontane origini celtiche e perfino irlandesi era un latino che lungi dalle regioni classiche era come un pesce fuori acqua. Basta rileggere le belle liriche dedicate a San Francesco, all'Umbria, alla Toscana, a Roma, ai suoi amici italiani per capire quanto profondamente Egli sentisse e prediligesse l'Italia.

Quante volte non stetti con lui a Firenze e nel Valdarno, udendolo cantare la bellezza di quella terra benedetta. Era molto sensibile pure all'amicizia degl'italiani. Un giorno del 1912 mi trovai con lui alle Giubbe Rosse quando fu presentato al focoso Giovanni Papini. Era presente il povero Giovanni Amendola promesso ad una tragica fine. Le Cardonnel parlava molto bene l'italiano, sebbene con pessimo accento [illegible] quanti amici non ho fatto ridere facendogli il verso quando non c'era... — e quel giorno appariva assai lusingato d'incontrarsi coll'autore delle *Stroncature*, quantunque il futuro scrittore cattolico e biografo di Gesù e di Sant'Agostino ostentava un contegno violentemente ostile alla Chiesa. Ogni volta che incontro il caro Papini nella sua bella casa di via Guerrazzi, rievoco per lui questa scena tipica.

Sì, Le Cardonnel si sentiva in Italia forse molto più che non nella propria patria, *à home*. In quei tempi beati si viveva con poco. Il vino non costava gran che e quando egli ne aveva levato ad esuberanza lo riportavamo a casa e lo mettevamo al letto senza provocare indignazioni più o meno farisaiche. Quando non c'era più per lui la possibilità di rimanere qui, eravamo costretti di raccogliere tra i suoi amici il centinaio di lire necessario per riportarlo in Francia. Una volta, nel 12, dovetti accompagnarlo io fino a Nizza ove lo accolse un amico.

Gironzolava per alcuni mesi dalla sua Valenza ad Avignone poi, appena poteva, appena in possesso di quattro soldi riprendeva la via della Toscana e magari della stessa Umbria perchè lo si rivide in Assisi e ci fu accolto con entusiasmo. L'Italia era per Louis Le Cardonnel una terra d'elezione di cui sentiva, appena se ne allontanava, un rimpianto acuto ed un bisogno proprio [illegible].

Nel 24, erano passati gli anni di guerra, trovandosi a Roma, Jean Carrère mi disse che il caro poeta stava pure lui e che l'avrei trovato in Via Due Macelli, in casa di Adolfo De Bosis. L'illustre scrittore era assente quel giorno ma c'era sua moglie, un'americana di cui Le Cardonnel diffidava terribilmente perchè gli dava soltanto acqua da bere. Fui invitato a pranzo in tavola non vidi che una grande brocca d'acqua pura. Infastidito, il poeta esclamò: « Ne faisons pas de ces dîners protestants! ». Come resistere? Il figlio si alzò e andò a cercare un fiasco.

Ma il clima fascista non era fatto per la fantasia del poeta. Dovette tornare in Francia e fino alla sua morte rimpianse la terra del suo amore.

Fernando Hayward

Modigliani: Ritratto di Otto Friesz

Samuele Biava e il Tommaseo

Si legge nelle *Memorie poetiche* (2ª ediz. curata da G. Salvadori, 1916) di Niccolò Tommaseo, che questi negli ultimi mesi del 1824 afflitto anzi che no dalla miseria, fissò il suo soggiorno a Milano. Dove fece presto la conoscenza del Poeta di Vercurago (Bergamo), e cioè di Samuele Biava, che, domiciliato nella capitale lombarda fin dal 1820, insegnante di umanità nel Ginnasio comunale di S. Marta, in quel tempo già dava prova del suo talento poetico.

Tra i due si stabilì una cordiale ed intima amicizia che fu presto anzi comunione di vita, della quale il grande Dalmata conservò fino alla morte il più grato ricordo. Pregiava il Tommaseo nel Biava la nobiltà delle intenzioni, la schiettezza dell'animo, nonchè l'ingegno peregrino e gentile e la felice attitudine alla poesia lirica.

Il Tommaseo rimase a Milano fino all'estate del 1827 (tranne alcuni mesi di interruzione), e trascorse parte del suo soggiorno milanese ospite di Antonio Rosmini. Ma per più di mezzo anno egli stette alloggiato a dozzina presso una famiglia di Milano, la cui conoscenza doveva al suo amico Biava. A ciò si accenna nell'articolo che il Tommaseo ad onorare la memoria del Biava, scomparso qualche tempo prima, precisamente nel 1870, pubblicava sulla *Nuova Antologia* del 1871, col titolo *Samuele Biava e i Romantici*. In questo scritto il Tommaseo ricorda essere stato il Biava a trovargli « a buoni patti dozzina presso persone le quali esercitarono verso me quella ospitalità [illegible] che non si compra » ed accenna alla amenità da lui abitata che dalla contrada del Pontevetere dava nella Piazza del Castello » (op. cit., p. 739-40). Delle premure che allora si diede il Biava per trovare un alloggio al suo giovane amico, un accenno prezioso si contiene in una letterina del Biava al Tommaseo, conservata fra le altre del Biava nella Biblioteca Nazionale di Firenze, degli 8 dicembre 1826, e dal sottoscritto edita in un suo opuscolo intitolato: *Intorno al soggiorno di N. Tommaseo a Milano*, Palermo, 1939, p. 4.

La famiglia Ponti fu quella, presso la quale il Tommaseo si recò ad abitare. Egli rimase assai contento di questa famiglia, che lo trattò con amorevole cura, in particolare assai ebbe a lodarsi della moglie del suo padrone di casa, verso la quale egli nutrì anzi un vivo sincero affetto. Di questa conoscenza il Tommaseo rimase sempre grato al Biava, come si desume da una lettera allo stesso del 1840 nella quale scrive: « Mi ricordo e sempre mi ricorderò che a voi debbo la conoscenza di Maria Ponti » (v. ed. Di Carlo, *Le relazioni tra S. Biava e N. Tommaseo* in *Archivio storico per la Dalmazia*, Roma, vol. XVIII, 1935). Nell'articolo poi sul Biava avanti citato il Tommaseo non mancò di ricordare questa donna, che pochi anni dopo passava ad altra esistenza, mentre il Tommaseo si trovava in terra d'esilio. « Non posso » egli ebbe a scrivere « non ricordare la donna che caduta da fortuna migliore e provata da dolori [illegible] senza la dolcezza consolazione dei suoi propri figli [illegible] per [illegible] mesi a me come madre ». E continua scrivendo essersi chiamata Maria, ed averla ricordata in versi. In *Scintille* aveva il Tommaseo scritto parole che perfettamente coincidono col passo sopra riportato dalla lettera del 1840: « E debbo a te » (e cioè al Biava), « se più mesi mi furono consolati dalle cure materne di donna tenera e santa ». L'edizione originaria di *Scintille* è del 1841, cito dalla edizione di V. De Angelis, Lanciano, p. 179. Quanto ai versi per la stessa sono quelli inseriti nelle *Memorie poetiche* già citate nei quali il ricordo della donna, il cui puro affetto egli confessa di non essere stato degno, si associa a quello dei cari amici di Milano, Samuele Biava e Michele Sartorio.

Ma è nel romanzo autobiografico *Fede e Bellezza*, pubblicato a Venezia nel 1840 pochi mesi dopo essere tornato dal suo esilio di Francia, che questa Maria è rievocata con più commosso ricordo. Veramente è di una Teresa che in questo romanzo, che [illegible] come è stato detto, in Italia il naturalismo narrativo, si parla, ma non v'è dubbio alcuno, che si tratta della Maria delle *Memorie poetiche*, della donna di *Scintille*, della *Nuova Antologia*, e cioè della Maria Ponti delle lettere al Biava. In esso il protagonista Giovanni, che è bene il Tommaseo stesso, sognatore poeta, povero e solitario, così scrisse nel quaderno che egli dà a leggere a Maria (altra donna) a confessione dei suoi errori e delle sue colpe: « 1835. Una tomba lontana pens'io, e dentrovi te che lasciai viva, o Teresa, e vidi nel partir mio commossa correre a celare le lagrime. Tu m'amavi d'amore ultimo e combattuto; e mi dicesti in linguaggio degno di te, facendomi un giorno vedere inginocchiata a un'immagine cara e chiedente vittoria sul cuor tuo. Nessun uomo forse ebbe dichiarazione d'amore più pura, pochi rimprovero più potente. Quanto devota a' servigi miei! Quanto riverente della mia povertà! Perchè povera tu pure e non sempre stata così, e bella un tempo, e pur non amata e dal disamore altrui forse tratta a fallire. Come mi parlavi accorata e modesta del tempo passato! Che gioia ne' tuoi sguardi al vedermi, che pietà nel tuo viso, e che sublime sommessione di donna ne' tuoi silenzi! Sul morire si rammentò la dolorosa di me, da dieci anni lontano, e pregò mi scrivessero ch'ella era morta » (da *Fede e Bellezza*, ed. Lanciano, p. 71).

Questo breve accenno è sufficiente a dirci quale devoto e tenero affetto il Tommaseo, allora così giovane, avesse inspirato in questa donna, alla quale la vita coniugale non aveva, a quanto pare, apportato consolazione veruna. Tra lei e il marito infatti non sembra corressero buoni rapporti, se infatti alla Ponti, come non vi può esser dubbio, che si allude in altro passo di *Fede e Bellezza* (p. 146), nel quale si parla di *donna giovane e divisa dal marito e non barbara punto*, e del soggiorno per sei mesi fatto in casa della stessa, senza mai aver tentato nè pur col pensiero l'uscio che li divideva di camera come egli scrive. Dall'un brano e dall'altro si rileva anche come il Tommaseo, tentato allora da altra donna, non abbia accondiscesso e fatto soverchia attenzione a così vivo trasporto, che in silenzio egli si dichiarava. Partito da Milano, da Firenze il Tommaseo carteggiò qualche volta con Maria Ponti, la quale mai dimenticò l'ospite a lei caro, che da parte sua, grato alla donna del costante pensiero, ne eternò il ricordo nelle opere sue avanti citate.

Eugenio di Carlo

DANTE ED ALANO

Mons. Palemon Glorieux, Rettore delle Facoltà Cattoliche di Lilla, uno dei più noti storici del pensiero medievale, ha pubblicato nella rivista che egli stesso dirige, « *Mélanges de science religieuse* » (VIII, 1951, 5-18), un breve ma succoso articolo, in cui egli presenta Alano di Lilla (+ 1203) come probabile ispiratore dell'invocazione dantesca alla Vergine Madre.

Infatti, le sublimi opposizioni del XXXIII canto del Paradiso si trovano nell'*Anticlaudianus*, al principio di un commovente elogio della Madonna. Come il poeta Claudiano aveva invocato tutti i vizi per perdere un suo nemico, il prefetto Rufino, così nell'*Anticlaudianus* Alano convoca tutte le virtù per educare un uomo perfetto. Ne risulta un poema in nove libri che si possono leggere nel volume 210 di Migne, colonna 485-576. Alla fine del libro quinto, il poeta arriva alla Madonna e scrive:

> Hic superus civus proprio praesellit honore
> Viro, quae proprium pariendo lege pudorem
> Non perdens, matris meruit cum virgine
> nomen

All'Alighieri due parole bastano: *Vergine Madre*; e, a dire il vero, le potè trovare senza leggere Alano. Più significativo forse è anche il teologo [illegible] passa, con la stessa insistenza un po' pesante, all'altro concetto del verso dantesco « *figlia del tuo figlio* »:

> Haec est quae mira divini muneris usu
> Nata patrem, natumque parens concepit
> e a[illegible]

> Cum qua caelestis regni moderatur
> habenas
> Qui pater et proles eiusdem natus et auctor
> sancta tenit.

Qualche altra parola dello stesso passo di Alano potè venire alla mente del sommo Poeta, quando stese la preghiera di S. Bernardo. Nè l'elogio mariano dell'*Anticlaudianus* era indegno di quell'onore. Se tutti gli esametri del poema latino fossero stati ispirati come quel passo, non sarebbe stato giusto il Gilson quando scrisse che essi « non hanno molta poesia se non nei pezzi classici di cui si ornano senza vergogna » (*La philosophie au Moyen Age* 2, P. 1944, p. 31).

Tanto Dante quanto il suo predecessore latino, dopo aver contemplato Maria, levano più in alto lo sguardo:

> più alto verso l'ultima salute

Alano passa dalla figlia di Eva, che fa rinascere sua madre (« matremque facit sua nata renasci ») al Redentore per cui tutti rinascono. E il sommo Poeta fissò lo sguardo sulla « somma luce ».

Ambedue scioglievano così per l'innanzi la difficoltà che turba ancor oggi tanti protestanti, cioè capivano come il culto della Madonna, per ardente e filiale che sia, non è però un termine, ma è un aiuto per arrivare al termine, a quella tanta luce della divinità che il nostro intelletto non può scoprire da sè, ma di cui può ricevere la visione per virtù della Redenzione a cui Maria fu da vicino associata.

Dante è sempre letto. Ma chi legge il vecchio latino del secolo XII? Se venisse letto, e non solo quello di Alano di Lilla, ma più ancora quello di Bernardo di Chiaravalle, non si chiamerebbe novità le dimostrazioni di filiale affetto dei cattolici verso la Madonna. Anzi, come indica lo stesso Glorieux, il *Doctor universalis* (titolo conferito ad Alano) parla come chi ammette l'immacolata concezione di Maria, e certamente ne asserisce la gloriosa risurrezione ed assunzione. La nostra divozione mariana è l'erede della fervente fiducia del Medio Evo nella Madre di Dio, fiducia che Dante così espresse:

> Donna, se tanto grande e tanto vali
> che qual vuol grazia ed a te non ricorre
> sua disianza vuol volar sanz'ali

Carlo Boyer

RICONQUISTARE LA REALTÀ COSMICA

Dall'esame di quanto è stato prodotto dalle scienze, sia nel campo teorico che pratico, in quest'ultimo mezzo secolo, deriva una conclusione poco edificante; quel che si può dire è questo: è mancato il fine.

Tutta la produzione ha perduto di vista la sua finalità, e come se niente fosse accaduto, la produzione è continuata. I problemi squisitamente spirituali sono stati dissolti in problemi pratici, in un attivismo fuori lo scopo, e quindi senza scopo. L'azione ha perduto tutto il suo valore intrinseco, è incontrollabile, è rimasta semplice natura.

La vocazione è diventata competenza, e nell'estremo potenziamento di essa il mondo ha creduto di trovare il suo limite. La competenza, mortificando i valori della totale vita dello spirito, s'è fatta anonimo. L'anonimo è diventato massa.

S'è parlato di libertà, perchè è impossibile non parlarne; ma la libertà fuori lo scopo è diventata sinonimo di dittatura, perchè s'è creduto che con la dittatura della massa si potesse dare la libertà al mondo molecolare e che con la violenza si potesse dare la pace, e con l'ingiustizia la giustizia, e violenza ed ingiustizia son diventate pace e giustizia.

S'è voluto affermare l'essere nella sua pienezza, e invece se n'è negata l'esistenza; l'esse s'è fuso e confuso con il percipi cadendo nel sensismo, sfociato poi nel materialismo. Le tendenze spiritualistiche reagirono, il frutto però di questa reazione portò a conseguenze non meno dannose di quelle materialistiche, in quanto che lo [illegible] nacque non d[illegible] sfera [illegible] fu sollevato da una realtà [illegible] aspirazione alla liberazione dal peso [illegible] vita [illegible] materia. Meditandoci bene, non dovremmo [illegible] materialisti e degli spiritualisti sono identiche; ciò per un error[illegible]

consiste nell'estrema valorizzazione o dello spirito o della materia. Hegel sottolineando i valori dello spirito ha spiritualizzato la materia e perciò materializzato lo spirito; e, Marx, facendo scendere la dialettica hegeliana dal cielo in terra, ha sottolineato i valori della materia, così spiritualizzandoli da materializzare lo spirito. E come in Hegel la materia non è qualcosa che sta contrapposta allo spirito, che lo stesso spirito oggettivizzatosi, così in Marx lo spirito non sia contrapposto alla materia essendosi in essa oggettivizzato. E così che, spirito e materia, e viceversa, formando un tutt'uno, spiritualizzare o materializzare è la stessa cosa, e così che libertà e tirannia, giustizia ed ingiustizia, pace e guerra ecc., essendo la stessa cosa, si prende il secondo termine per voler dare libertà, giustizia pace [illegible] realtà, essendo impossibile uscire dall'impasse, l'ingiustizia genera l'ingiustizia, e la violenza la violenza, in una continua distruzione e dispersione della realtà cosmica.

La finalità, che è immanente in tutte le cose, è stata o disconosciuta o messa fuor di posto, con grave danno per la integrale vita dell'uomo e con l'adogica conseguenza di considerare come fine tutto ciò che per natura sua è mezzo al conseguimento del fine. Affermato il principio della materialità del vivere sembra ben logico affermare che tutto si risolve nel cosmo, dove l'uomo non è più il dominatore ma il dominato da una realtà, che, pur creata da Dio e dall'uomo, non serve nè l'uomo nè Dio.

E' ben natura[illegible]

questo, allorquando si innamora stoltamente della sua creatura fino a lasciarsi conquistare totalmente il cuore da essa, che lo domina, assoggettandolo.

Basta pensare alla sorte di una creatura: l'invenzione monetaria che, per essere [illegible] amata, ha sì facilmente invaso l'animo dell'uomo da renderlo non signore ma servo suo fedele e perciò un essere abietto.

Ma è in filosofia innanzi tutto che questo fatto porta il filosofo a dare un valore assoluto ad un sistema proprio ed a persistere perciò nell'errore, fosse anche quello di escludere ogni altra verità. Posizione che applicata alla politica sfocia nei totalitarismi di vario colore, anche perchè si vede la politica non più come un mezzo per il raggiungimento del fine comune, ma come il fine ultimo cui aspirano determinate persone onde per essa potersi affermare ed imporre agli altri. E' allora che la politica non solo non serve gli uomini della società, ma non serve neanche i presunti dominatori, in quanto dominati essi stessi da una sfrenata passione politica di cui son così ristretti presto o tardi a piangere le conseguenze.

Quando la creatura riesce a dominare il creatore, poichè è impossibile, per la natura di questi, concepirlo a sua volta creatura di una creatura, la vita, inziatasi con l'amore, si frantuma in odio altrui e verso se stessi. L'uomo, amando se stesso [illegible] odia l'uomo, distruggendo se stesso e ammazzando l'altro.

L'amore senza ordine nega la libertà, la libertà senza amore val dispotismo, [illegible] diretto contro l'uomo e contro D[io].

A qualsiasi filosofia anche [illegible] ripugna la umanizzazione della realtà terrestre, perchè nel [illegible] di [illegible] valori umani. E' solo con [illegible] la terra [illegible] servendo [illegible] per mezzo dell'uomo, rende lode a Dio Creatore. A sua volta l'uomo, re del [illegible] perfezionarsi deve tendere ad un continuato adeguamento con la ragione di Colui che l'ha posto nel [illegible] d'essere mi si permetta l'[illegible] deve [illegible]. Su questo piano, le manifestazioni della sua più profonda umanità [illegible] Verbo [illegible] ordine a Dio, coniugando la comunità visibile con l'ordine della mente invisibile e quindi facendo rispondere la vita della com[illegible] al [illegible].

Per non rendere [illegible] gno, l'uomo deve non [illegible] nare dalle sue creature d'arte, la scienza, l'economia, la politica ecc. per non sconvolgere la gerarchia dei valori [illegible] nella subordinazione [illegible] Scoprire e creare sempre [illegible] nuove ed innumerevoli, ordinatamente [illegible] l'attuale dispersione [illegible] la realtà [illegible] nell'uomo. Ciò [illegible] realizzare la pienezza della umanità, che è tanto più viva e reale [illegible] di Dio in noi, in un continuo arricchimento del cosmo per volontà umana e dell'uomo per volontà sua e di Dio.

Scoprire poi in noi il desiderio [illegible] rente alla essenza umana [illegible] lità trascendente, ci spinge ad instaurare in Cristo, e, per mezzo nostro ad instaurare in Lui, tutte le cose.

Così quando il cosmo sarà riconquistato in noi e noi in Cristo, e quando il Cristo sarà tutto in tutti ed il tutto sarà in Lui, l'umanità sarà pervenuta a una [illegible] nel ritmo [illegible] del suo ritorno [in] seno del Padre.

Sebastiano Villeggiante

La *Radio Italiana*
Vi invita ad ascoltare:

Domenica 16 dicembre:

rete azzurra - ore 20,38: SELEZIONE DI OPERETTE, orchestra diretta da C[illegible]

rete rossa - ore 21,05: CELEBRAZIONI VERDIANE: «I DUE FOSCARI» opera in tre [atti] di Giuseppe Verdi, direttore Carlo Maria Giulini, orchestra e coro di Milano della Radio Italiana

Lunedì 17 dicembre:

terzo programma - ore 21,00: BRASILE di Giuseppe Ungaretti a cura [illegible] Gaglio, regia di Umberto Benedetto

rete rossa - ore 21,03: COMMEMORAZIONE DI SEM BENELLI: «LA CENA DELLE BEFFE», tre atti di Sem Benelli, compagnia di prosa di Roma della Radio Italiana, regia di Anton Giulio Majano

Martedì 18 dicembre:

terzo programma - ore 21,40: MUSICHE DI BALLETTO: Luigi Dallapiccola [illegible] Goffredo Petrassi: Ritratto di Don Chisciotte; Virgilio Mortari: L'allegra [illegible]

Mercoledì 19 dicembre:

rete azzurra - ore 18,00: UNA FAVOLA DI ANDERSEN, versione radiofonica sceneggiata e musicata da Antonio Veretti, direttore Mario Fighera, orchestra e coro di Milano della Radio Italiana

terzo programma - ore 21,00: IL PRINCIPE IGOR, opera in un prologo e quattro atti di Alexander Borodin

Giovedì 20 dicembre:

rete rossa - ore 18,00: L'ITALIANA IN ALGERI, dramma giocoso in due atti di Angelo Anelli, musica di Gioacchino Rossini, direttore Carlo Maria Giulini, orchestra e coro di Milano della Radio Italiana

rete azzurra - ore 21,10: CASA DI BAMBOLA, tre atti di Enrico Ibsen, compagnia di prosa di Milano della Radio Italiana, regia di Enzo Ferrieri

Venerdì 21 dicembre:

terzo programma - ore 21,15: ANTIGONE di Sofocle, traduzione di Corrado Pavolini, compagnia di prosa di Firenze della Radio Italiana con la partecipazione di Enzo Tarascio, regia di Corrado Pavolini.

rete rossa - ore 21,50: PINO IL GOLOSO, radiodramma di Enzo Maurri, compagnia di prosa di Firenze della Radio Italiana, regia di Umberto Benedetto

Sabato 22 dicembre:

rete rossa - ore 16,30: TEATRO POPOLARE: «I GIRASOLI», tre atti di Guido Cantini, compagnia di prosa di Torino della Radio Italiana, regia di Eugenio Salussolia

terzo programma - ore 21,30: CONCERTO SINFONICO diretto da Franco Caracciolo. Franz Joseph Haydn: Sinfonia n. 92 in sol maggiore; Paul Hindemith: Quattro liriche per canto e orchestra da «Marienleben», solista Ester Orell; Bela Bartok: Secondo concerto per pianoforte e orchestra, solista Eugenio Bagnoli, orchestra sinfonica del Maggio Musicale Fiorentino.

Il Radiocorriere pubblica settimanalmente [illegible] programmi [illegible] notizie sugli autori e sugli interpreti.

Le presentazioni dei programmi sono affidate ai più noti [illegible]

LA RADIO

Continuazione della [illegible] pag.

[illegible], ritengo che la disposizione del Borelli al contributo radiofonico è congeniale. I risultati si son visti: il più autentico trionfo di un'idea [illegible] della radio, il concorso sempre crescente di forze scelte. [illegible] che l'esempio del Borelli ha probabilmente demolito la diffidenza di tanti colleghi. E Borelli, lavoratore di cui come di Baldini e di tanti altri, si [illegible] con l'estrosità e l'insofferenza dell'[illegible] tratto giovamento dalla tirannia degli impegni radiofonici? I suoi estimatori pensano di sì, e, ad ogni modo, hanno potuto dimenticare quella favola probabilmente bugiarda. Se un tempo avrebbero affidato della promessa che Borelli stia per dare anche un panorama della Letteratura italiana degli ultimi 50 anni (1900-1950), oggi che la promessa viene dalla R A I non dubitiamo più: si aspetta dunque, il nuovo Corso, si spera che la R A I ripeta almeno le più belle lezioni del vecchio [illegible] di non far rimpiangere, come purtroppo è accaduto fino ad oggi, la lezione del Borelli con altra trasmissione parlata. La R A I non deve creare imbarazzi nella scelta dell'ascoltatore qual la lezione di la musica. Le scelte migliori son sempre quelle che altri più sapiente di noi fa per il nostro [illegible].

V. Iocanda

UN PORTO PER GLI INTELLETTUALI
ARTE ITALIANA IN BRASILE

Ho incontrato P. M. Bardi sul Faubourg St. Honoré, mentre usciva da una mostra d'arte. Molta fretta da tutte due le parti, breve intervista quindi intorno alla sua attività in America dov'è ormai, fra gli Stati Uniti e il Brasile, da cinque o sei anni. Il suo viaggio in Europa è avvenuto per l'occasione della mostra del costume a Venezia, Palazzo Grassi. Il Brasile ha partecipato alla manifestazione con intelligenza moderna: le stoffe erano sì tutte originarie del Brasile e delle diverse contrade di [illegible] i «modelli» erano rivedutì corretti attraverso il gusto d'una donna europea, che è l'architetto Bo. Per l'anno venturo e al più tardi per il 1953 il Brasile parteciperà alle manifestazioni di Palazzo Grassi a Venezia con una serie completa di duecento e più costumi della civiltà precolombiana. Il lavoro di raccolta, selezionamento, catalogazione, è insomma soprattutto di ricerca, è difficile. Si tratta di ritrovare tutto quanto è possibile delle antiche civiltà dell'America - i Maia, gli Aztechi, gli Incas. In tal modo, afferma P. M. Bardi, il contributo del Sud America sarà davvero efficiente, autentico, intelligente.

Il viaggio del nostro «mercante di quadri» e uno dei fondatori delle prime gallerie d'arte moderna di Milano verso il 1925-26, e di Roma, ha servito a qualcosa. Direttore del Museo d'arte moderna di San Paolo del Brasile d'accordo col più grande industriale della stampa e della radio del Sud America: il signor Assis de Chateaubriand, che ha una ventina di giornali, diverse stazioni radio, e non so quanti [illegible] quotidiane di televisione [illegible] che ha messo a disposizione diversi piani del suo palazzo direttoriale di San Paolo per il museo, per le mostre mobili e per le scuole d'arte. Bardi ha comprato a Fiesole la villa Benvien[uta] per farne un centro di studio brasiliano in Italia. Sarà [illegible] Brasile, e vi andranno pensionati [illegible] scultori, incisori, architetti [illegible] due in una «Villa Mea» [illegible] a Firenze [illegible] mostreranno di avere qualità e già [illegible] un [illegible] di un perfezionamento maggiore, potranno restare in Italia altri due anni. L'Italia deve diventare il centrale della civiltà artistica brasiliana, il punto di partenza dell'intelletto che inoggia ora [illegible]: «hanno fatto le case, hanno le torte bellissime, hanno i polli arrosto, è un paese straordinariamente ricco, pieno di cittadini ora ci vuole il pepe, il condimento, la spezia alla italiana. I brasiliani mettano [illegible] loro ricchezze, del resto» conclude.

Perchè è stato scelto e non Firenze? C'è una tradizione d'arte che lega Firenze e il Brasile. Nel secolo scorso Firenze e la Toscana vennero scelte a sede sentimentale dal pittore Pedro Americo, un artista ricchissimo, un artista «in grande», che dipingeva tele di trenta metri di lunghezza, otto di altezza. Uomo di grande generosità [illegible] o mecenate, vero hidalgo per molti aspetti esteriori e interiori, riceveva re e regine e principi di passaggio. La sua casa [illegible] era alla [illegible]. La gente era sempre curiosa di recarsi nella sua villa per vedere anche le [illegible] composizioni cui si dilettava [illegible] anche le scienze naturali, la botanica, l'ingegneria eccetera e si dilettava di tutto. Suo figlio, un vecchio signore che vive di rendita è ancora [illegible] a Firenze e parla un bel toscano.

Il teatro di Bardi a San Paolo [illegible] ha fatto che [illegible] l'aspettano per avviare i corsi artistici che l'anno venturo metteranno in [illegible] premi pensionati dell'Accademia brasiliana a Firenze. In secondo luogo gli acquisti fatti in Europa durante il viaggio (Londra, Roma, Venezia, Milano, Parigi), molti Renoir, Manet, Degas, e opere di artisti moderni e viventi. Ha intenzione di allestire nelle prossime settimane una grande mostra dedicata a Morandi, e il suo viaggio gli ha consentito di assicurarsi diverse opere importanti del maestro bolognese che egli considera il pittore più importante di Italia oggi, e il più sicuro come «mercato» internazionale.

Negli ultimi anni ha fatto molte mostre, una subito dopo la guerra, era una rassegna dell'arte italiana «antica» da Adeodato Orlandi del XII secolo, fino al Batoni un neoclassico. Ha ordinato molte mostre del disegno italiano col materiale che si era portato dall'Italia e le varie manifestazioni si sono sempre chiuse nel segno di un successo crescente. Una delle ultime sue esposizioni ordinate dalla sezione mobile del museo che dirige ha segnato l'affermazione del giovane milanese Roberto Sambonet, che ora vive in Brasile, e che è ritenuto un poco di guida alle generazioni più giovani. Si guarda molto alle cose italiane e se ci fossero laggiù decoratori, artisti, architetti, arredatori, pittori, cinematografari, registi ci sarebbe lavoro per tutti. La lingua si impara senza grandi difficoltà, la difficoltà forse c'è, tutti parlano anche l'italiano! Il Brasile con le sue ricchezze, la necessità di mettersi alla pari con lo sviluppo intellettuale degli altri paesi, cerca gente da importare. Si chiede solamente intelligenza, gusto, equilibrio, chiarezza intellettuale, e fondo solamente parole che però debbono avere fondamento sulle parole, alla carta, sulla tela, nella materia viva come il marmo, la creta, il bronzo, il gesso, le mura, i suoni. L'attuale Biennale di San Paolo, che non è organizzata dal Museo d'arte moderna di cui Bardi è direttore, viene allestita da un nuovo ente che ha preso sviluppo da altri italiani, i famosi e ricchissimi Matarazzo [illegible] tutto sulla misura di P. M. Bardi [illegible] d'una serie che non vuol proprio non finire. E [illegible] nessuno [illegible] gli scriva a San Paolo [illegible] disposizione di chiunque voglia [illegible] nell'intelligenza [illegible] formazione.

Renato Giani

NOTIZIARIO

- E' stato reso noto in questi giorni il programma della Compagnia stabile del Teatro dell'Università di Pisa. La direzione artistica è stata [illegible]
- Due volumi sono stati pubblicati da una giovane Casa Editrice romana per apportare un contributo al processo di chiarificazione degli eventi di questi ultimi anni de la nostra [illegible]: «La Chiesa e il Fascismo» di Giulio Castelli, e «La Monarchia e il Fascismo» di Mario Viano.

  Le due opere sono una documentata esposizione de la storia recente libera da [illegible] di uomini e di parti.
- Nei mesi di marzo ed aprile del prossimo anno 1952, diversi oratori parleranno agli allievi della Scuola del Teatro drammatico di Milano sui nomi più rappresentativi della nostra letteratura teatrale: Gustavo Salvini, Ugo Betti, Sabatino Lopez, Gino Rocca e Giuseppe Bevilacqua.

  Ne[l] mese [di] maggio [illegible] saranno dati due saggi nell'interpretazione scenica degli allievi, con l'atto secondo de «La Orazia» di Pietro Aretino e con il terzo episodio, terzo stasimo ed Esodo dell'«Elettra» di Sofocle.

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 399 Tribunale di Roma

NOVITÀ IN LIBRERIA

«ALBA MIGLIORE» DI GIUSEPPE GERINI

Bortolo Pento

FANCIULLI E FIORI

RECENTE BIBLIOGRAFIA DANTESCA

Ulisse Pucci

ELLIOT

Giuseppe Prezzolini

PAPINI E IL SUO LIBRO NERO

O prima o poi era fatale che Giovanni Papini arrivasse a intitolare *Il libro nero* un'opera sua: come quella pubblicata ora dalla Casa Vallecchi. Libri di questa specie di colore — certo, più neri che bianchi — Papini ne ha sempre scritti, fin dall'inizio della sua carriera; e se mai si era trattato finora di non spiattellare in chiare lettere, senza mezzi termini e senza finzioni simboliche, quel titolo sulla copertina. La sostanza c'era, ossia il contenuto: ma mancava il titolo, ossia l'etichetta. Ora siamo a posto: che anche il titolo c'è senza alcun equivoco. Piuttosto può essere disorientante, anche per un lettore non del tutto inesperto di modi papiniani, quel che si legge in una pagina che è in fondo al libro e che potrebbe darci come il succo di tutta questa storia.

« Lo scatenamento dell'individuo — si legge — ha portato alla pazzia, al dolore, al disordine, alle guerre, al pericolo della fame e della morte. L'uomo, pure di avere la sicurezza del cibo e della pace, è pronto a rinunciare a tutte le prerogative della libertà, del genio, della creazione, del rischio. L'uomo, che era fin qui un giovane scavallante, con tutti i grilli e gli assilli della gioventù, sta passando alla età matura; che è quella della rinunzia, dell'ordine, della calma, del conformismo. Eravamo liberi uccelli dell'aria e libere belve della giungla; ma si è visto che continuare così non era possibile, costava troppo caro, metteva a repentaglio l'esistenza stessa della nostra specie. Il mondo futuro sarà molto simile ai formicai, agli alveari, ai termitai. L'io sarà ucciso, la fantasia rinnegata, l'individuo represso e compresso, la libertà e l'iniziativa abolite: solo a questo durissimo prezzo, il genere umano potrà sopravvivere. Forse anche le formiche, le api e le termiti — che sono indubbiamente animali intelligenti — ebbero, in antichissimi tempi, un'epoca di libera genialità prima di ridursi alla condizione presente di società istintive e gregarie. Una consimile rivoluzione si sta attuando nella specie umana e in certi paesi — come la Russia — mostra un abbozzo di avveramento. Dovremo buttare da parte ciò che ai nostri padri sembrava il tesoro più meraviglioso dell'uomo: la poesia, la libertà, la pazzia del genio, l'autonomia dell'individuo, ma non potremo fare a meno di far questo sacrificio, se vogliamo salvare i beni essenziali e primordiali: il pane, la sicurezza, l'esistenza ... L'individuo muore perchè la specie possa sopravvivere: questo è, oggi, il succo delle mie osservazioni e il fondamento delle mie previsioni ».

Sembra strana una tale conclusione, espressa con tanta sicurezza e veemenza, un tale adattamento alla necessità di calmare gli sfoghi o le libere iniziative dell'uomo, specie se si pensa allo stato d'animo, alla confessione che Papini ci aveva fatto nel suo libro più famoso, in *Un uomo finito*. Ricordate? « Io — scriveva allora — sentivo dunque fortemente in quel tempo il disgusto per il reale. Non approvavo, non accettavo l'universo com'era. La mia attitudine era dispettosa e fiera come quella di un Capaneo conficcato in un terrestre inferno ». Oppure: « In me sorgeva allora il sogno taumaturgico: il bisogno, il desiderio di purificare e rafforzare il mio spirito, per farlo capace d'agir sulle cose, senza strumenti intermediari, e giungere così al miracolo e all'onnipotenza ».

Dopo queste citazioni non occorrono, mi pare, molti sforzi e per comprendere la vera sostanza dell'ultimo libro papiniano, e per intuire come esso sia carico di simboli e di realtà veramente importanti, e per spiegare in che modo vi si arrivi, e per essere persuasi che *Un uomo finito* è la più valida premessa al *Libro nero*. Ma siccome questo *Libro nero* non è un'opera di amena letteratura o di letterari diletti; siccome è stato concepito come un contributo alla chiarificazione (se non alla soluzione) di alcuni dei problemi più assillanti del nostro tempo, ed è a specchio della crisi di una civiltà, per tali ragioni quest'opera si richiama a un'altra opera — *Un uomo finito* — che pur non è di amena letteratura o di letterari diletti, ma è, anch'essa, a specchio di un'epoca e di una società.

Quel che sembra a prima vista più strano, ma solo a prima vista, si è che non sono due opere (espressione di due epoche) l'una contro l'altra armata: ma che queste due opere appartengono allo stesso autore.

Insomma, può apparire stupefacente la posizione di un Papini che accetta una disciplina così rigorosa da portare alla soppressione della libertà umana, in confronto di quella ribellione contro ogni regola e contro ogni ordine, per cui lo stesso Papini, in altri tempi, si avviava (o c'era già) verso l'anarchia.

Sembra, ma non è, strano, quando si consideri che da quella posizione si doveva, fatalmente, arrivare a questa altra; quando si consideri che il dramma più cocente degli uomini più rappresentativi dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, consiste propriamente nell'avere, con le loro insofferenze, con le loro ansie, con le loro inquietudini, con quel che anche di inespresso e di suggestivo che era in loro, preparato o sviluppato gli stati morali e gli avvenimenti materiali, le fantasie e le storie, le azioni e le reazioni che si sono risolte nella situazione odierna. Di chi la colpa? Non voglio dire, con questo, che la colpa si debba attribuire a quegli uomini, ma che essendo quegli uomini rappresentativi e non ordinari, essi interpretavano i fermenti, le aspirazioni, le stanchezze, le speranze, gl'ideali che erano diffusi, ma in modo sordo e incolore, dappertutto e che andavano in cerca di chi potesse metterli in evidenza e imporli.

Papini fu appunto uno di questi scrittori — sintomi e simboli di tutta una generazione: e ne rispecchiò gli spasimi e le ambizioni. Poi questi spasimi e queste ambizioni, dalle pagine degli scrittori e dei poeti, passarono nella vita e nella storia: contribuirono al formarsi di una nuova regola e di una nuova società.

Il fenomeno, s'intende, non fu esclusivamente italiano, ma europeo, e in seguito universale: e, secondo le influenze, si sono venuti delineando i caratteri della nuova epoca. In relazione a queste influenze si è assistito ai tremendi avvenimenti degli ultimi anni, e alle conseguenze che essi hanno prodotto: cioè al nuovo spettacolo che dura ancora.

Il libro nero di Papini, in fondo, non fa che registrare i vari aspetti, le varie manifestazioni di questo spettacolo. Basta enumerarne qualcuna: la macchina inventata per emettere, nei processi, i giudizi, invece del cervello e della voce degli uomini; la nuova architettura che, per non violare le leggi naturali, si modella sulle caverne e sulle spelonche; la capacità di procreare a distanza senza alcun contatto; il rimbecillimento progressivo; la rivincita del selvaggio; la possibilità di sfogare la mania omicida, prendendo, dietro lo sborsamento di una somma, il posto del boia; la fantasia allucinata e scombussolante di un Kafka; l'attribuzione alla donna delle principali attività politiche, sociali ed educative, eccetera.

Se ne ha ben d'onde. Papini ci fa capire, anche se non ce lo dice esplicitamente, che, messi su quella via, bisognava pure arrivare ad una certa meta: e la meta è quella descritta nel suo libro, ossia la crisi nella quale siamo presi fino alla gola e dalla quale non sappiamo come salvarci. Noi stiamo pagando le smanie da cui furono presi gli uomini alla fine dell'Ottocento e ai primi del nostro secolo: stiamo espiando la fregola loro e le loro frenesie. Si sentivano troppo quieti, loro, troppo pacifici; sbadigliavano e si annoiavano; volevano un po' di movimento e un po' di febbre. Eh, altro che movimento e febbre! che tutto è ancora in frantumi, e noi abbiamo le ossa rotte.

Il libro di Papini è dei più attuali: e non manca di momenti poetici, come quando si è delusi perfino dalla legge dei cieli, in cui pare che anche le stelle siano soggette a distruzione, al pari delle foglie che spuntano fresche a primavera e cadono marcite in autunno. « Quegli inutili fuggenti fuochi sono anch'essi, come gli uomini, mortali. V'è una sola differenza: che gli uomini vivono per milioni di secondi e gli astri per milioni di anni ».

Ah, qual'è la tristezza di quell'individuo, una specie di stallone, capace di procreare a distanza senza che veda donna! « Ha cento figliuoli ed è solo. Ha reso madri cento donne e non è amato da nessuna ».

Papini, dinanzi ad ogni aspetto dello spettacolo, a ogni indicazione, a ogni rivelazione, fa un po' come Dante: ora si stupisce, ora ammira, ora s'indigna, anche se non lo dà a vedere apertamente, anche se sembra che sorrida e che si diletti a ironizzare: ma basta riflettere alla tremenda esigenza da lui affermata, e di cui abbiamo detto in principio, sulla limitazione (se non sulla soppressione) perfino della libertà, sulla più rigida (anche se mortificante) disciplina, sulla rinuncia a taluni progressi della scienza, perchè il genere umano possa sopravvivere, basta riflettere a questo perchè s'intenda, oltre alla sua vocazione e tristezza di poeta, la sua responsabilità di uomo.

Luigi M. Personè

J. M. W. Turner - La tempesta del fiume Humber

Gli acquarelli di Turner

Turner è uno dei pochi grandi artisti la cui vita sia stata tutta intera visitata dal genio. Come il suo contemporaneo Beethoven, il pittore inglese rispose a ciascuna fase dell'agitato periodo in cui visse; nato anch'egli in seno alla tradizione classica del XVIII secolo, anch'egli espresse lo spirito eroico che pervase l'Europa durante le guerre napoleoniche, e anch'egli raggiunse una piena individualità di espressione nell'ultima fase della sua carriera.

Joseph Mallord William Turner nacque il 23 aprile 1775 a Londra, in Maiden Lane, dove il padre aveva una bottega da barbiere. La sua precoce inclinazione al disegno non venne ostacolata dalla famiglia, com'è il caso di tanti altri giovani artisti; ed egli si fece ben presto una reputazione coi suoi acquarelli, tecnica questa che continuò poi a praticare per tutta la vita.

A quattordici anni, nel 1789, Turner fu ammesso come studente alla Royal Academy al tempo stesso, egli diveniva scolaro di Thomas Malton (1748-1804), abile dipintore di soggetti architettonici, che soleva colorire il disegno a penna con velature piatte e trasparenti, secondo un metodo che dal tempo di Wenceslaus Hollar era in Inghilterra tra i più diffusi per la ritrattistica topografica. Il giovane Turner crebbe così a una scuola assai esigente, che doveva disciplinare le prime fasi della sua carriera e fornire alla sua arte un solido fondamento.

Con una « Veduta di Lambeth Palace » Turner espose la prima volta alla Royal Academy nel 1790. Tutti i suoi primi acquerelli, compreso questo, mostrano la tecnica di cui abbiamo parlato ma nel trattamento molti appaiono facilmente distinguibili da quelli d'altri disegnatori dello stesso tipo. Soprattutto, è caratteristico in essi un amore pel colore brillante, quasi violento, insolito in quel periodo; ed è peculiare altresì la fantasiosa calligrafia usata per tradurre i tronchi, i rami e il fogliame degli alberi, dinanzi alle cui forme contorte il giovane artista doveva provare una vera delizia. Un esempio eccellente della sua prima maniera è la veduta di « Radley Hall, presso Oxford ».

Probabilmente, l'avvenimento successivo più importante nella carriera di Turner fu il suo incontro col dott. Thomas Monro, un medico che possedeva una notevole collezione di disegni ed era egli stesso buon paesaggista.

La sua casa divenne di fatto una specie d'accademia, poichè egli incoraggiava i giovani studenti a copiare i disegni da lui raccolti; e la tradizione vuole che a Turner il dottore desse a copiare le opere di John Robert Cozens (1752-1797), una delle personalità più spiccate nella storia dell'acquarello inglese. Certo Cozens ebbe molta influenza su Turner, e la sua caratteristica tavolozza a base di azzurro, grigio, verde spento e ocra pallida sembra fosse largamente adottata da tutta la scuola di Monro. Nel caso di Turner, essa s'adattava benissimo a quelle immagini d'antichi monumenti corrosi dal tempo che costituivano allora i suoi soggetti favoriti, ed erano assai richiesti per le illustrazioni di « Viaggi Pittoreschi » e di simile letteratura. La « Christ Church di Oxford » dà una buona idea di questo periodo.

Fu nei suoi viaggi verso la fine del secolo, alla ricerca di materiale topografico, che Turner scoperse il mare. I suoi taccuini ci danno la prova che l'esperienza fece su di lui un'impressione assai profonda, e non è forse privo di significato ch'egli abbia scelto appunto una veduta marina come soggetto del primo quadro a olio da lui esposto nel 1796.

Successivamente, Turner venne influenzato da Richard Wilson, come si vede bene dai quattro paesaggi a olio esposti alla Royal Academy, e come appare indirettamente nel suo modo di trattare l'acquerello, che riflette l'interesse nuovo per la pittura a olio. In ciò Turner seguiva la tendenza generale degli acquarellisti di fine secolo, che tutti o quasi cercavano d'emulare la qualità più ricca della tecnica a olio; e a questo mutamento di visione artistica, per cui Turner non fu più un disegnatore topografico, e divenne un romantico pittore di paesaggi.

Nel 1799 egli era eletto socio della Royal Academy, e nel 1802, all'età di 27 anni, passava accademico. Dello stesso anno è il suo primo viaggio in Francia e Svizzera. Non era certo lui il primo artista inglese che vedesse le Alpi: ma nessun artista inglese, nè prima nè dopo di lui, ha saputo esprimere la loro grandezza in termini così monumentali. Nessuno dei predecessori aveva ritenuto necessario adattare lo stile al soggetto; Turner, invece, scartò senza esitare la tecnica fluida adatta alla dolcezza del suolo e del cielo inglesi, a favore d'una pennellata più irruente e incisiva, e di pigmenti più asciutti, che rendono mirabilmente l'aspro modellato di rocce e ghiacciai, la rigida immobilità dei pini nell'aria rarefatta, le nubi lacerate dal vento.

I disegni più importanti di questo periodo sono quelli per il suo « Liber Studiorum ». La pubblicazione — una lunga serie d'incisioni a mezzatinta, soprattutto di paesaggi, inframmezzati da scene marine e da altri soggetti — fu ispirata dai facsimile dei disegni del *Liber Veritatis* di Claude eseguiti dall'incisore settecentesco Richard Earlom. Turner cominciò questi disegni intorno al 1806; emulando il Lorenese, essi sono eseguiti in varie sfumature di bruno, che si potevan facilmente interpretare con la mezzatinta. Ma lo studio di Claude non fu limitato ai disegni del maestro; già nel 1799 Turner era stato fortemente impressionato da due suoi quadri a olio, e per parecchi anni avvenire egli avrebbe tratto ispirazione dai paesaggi idealizzati del Lorenese, soprattutto per il trattamento della luce. La scoperta della maniera eroica di Claude giungeva a tempo: eroico era lo stato d'animo dell'Inghilterra, e il pennello di Turner potè esprimere tale stato d'animo nelle grandi marine esaltanti la potenza marittima del paese, suo principale baluardo contro Napoleone.

Frattanto Turner aveva raggiunto una fama grandissima, e i suoi compatrioti salutavano in lui uno dei più grandi pittori dell'epoca. Popolare anche presso gli incisori, lavorare per essi fu una delle sue attività principali fin quasi agli ultimi anni. Fra le sue produzioni di questo genere, ricorderemo parecchie serie di acquerelli « topografici »: vere pitture ad acquerello, elaborate con ogni cura per esser tradotte nelle incisioni, e che riflettono spesso in miniatura la luce dorata e il colore brillante propri di molti suoi quadri a olio dello stesso periodo.

Fu solo nel 1819 che Turner fece il suo secondo viaggio all'estero; e questa volta, la meta era l'Italia. Uno dei taccuini contiene quattro squisite vedute di Venezia, che anticipano le meravigliose impressioni di colore di venti anni più tardi; ma a Roma, le architetture massicce e la vastità della « Campagna » richiedevano un trattamento più solido, che Turner ottenne disegnando su un fondo grigio scuro, e completando i soggetti più importanti ad acquerello o a tempera. Trovò pure il tempo di fare una visita al Sud, a Napoli e ai suoi dintorni, riportandone il ricordo vivido e drammatico d'una Paestum.

Nel 1831 Turner passò qualche tempo a Pentworth House, nel Sussex, ospite del Conte di Egremont; la maggioranza degli schizzi fatti colà ritraggono le stanze coi loro ospiti, i mobili e le tappezzerie; ma non son tanto le forme che interessano il pittore, quanto lo studio degli effetti di luce: un raggio di sole che si riflette su un gaio vaso di fiori; la luce della lampada che si diffonde dolcemente sulla compagnia seduta in biblioteca dopo cena, con una signora in azzurro al piano e dei giocatori di carte nello sfondo. Lo stesso uso della tempera su carta grigia appare in un gruppo di disegni eseguiti press'a poco nello stesso periodo in Francia, parte dei quali furono pubblicati nel 1835-36 in una serie d'incisioni, « Fiumi di Francia ».

Nel 1835, seconda visita a Venezia. I disegni sono affatto diversi da quelli del 1819: adesso il pittore si serve della stessa tecnica rapida palese negli interni di Pentworth, tempera su carta bruna o grigia, ma con libertà anche maggiore. Turner andò a Venezia per la terza, e ultima volta nel 1840. Negli schizzi di colore fatti in quest'occasione, egli ritorna alle velature chiare su carta bianca, talora su un libero tracciato preliminare a matita: i disegni del '40 sono i successori diretti di quelli del '19. L'artista si concentra sugli effetti di *plein air*, con luce diurna e serale, spogliando più che mai gli oggetti dei loro contorni e indicandone la forma mediante riflessi di luce. Nonostante questa trasparenza di trattamento, l'antico disegnatore d'architetture è sempre presente: i palazzi e le chiese che s'affacciano sui canali mantengono una loro solidità strutturale. Fuori, sulla laguna, è il pittore di marine che si manifesta: nell'Adriatico egli vede pacatamente riflessi i colori e le forme delle barche, e le tinte del cielo.

Nei due ultimi gruppi d'acquerelli veneziani, Turner fissò la tecnica che doveva essergli propria per il resto della sua vita. Nel 1841, e di nuovo nel 1843 e nel 1844 la vediamo applicata ai paesaggi svizzeri e renani, mentre, per rispondere meglio alla maggiore complessità dello scenario montagnoso, il pittore si serve frequentemente di tratti a penna per i contorni degli edifici e per dettagli d'altro genere, sì da definirli più chiaramente nel roccioso paesaggio che li circonda. Ne nasce un paese quasi irreale, assai diverso dalla Svizzera fredda, grigia e battuta dal vento di quaranta anni prima. Da questi schizzi svizzeri e veneziani Turner ricavò una serie di disegni destinati ai suoi patroni più esigenti: un piccolo gruppo d'acquarelli, in cui l'arte del pittore inglese raggiunse veramente la perfezione. Gli ultimi acquerelli risalgono a un viaggio nella Francia settentrionale del 1845, e mostrano le stesse caratteristiche dei disegni svizzeri e renani, con la medesima vivacità di trattamento. Il più singolare, è l'impressione d'una balena coperta di sangue, che riversa sulla spiaggia, negli ultimi spasimi dell'agonia, agita l'acqua in una miriade di spruzzi.

Turner morì il 29 dicembre 1851, all'età di 76 anni. In base al suo testamento, tutti i quadri, disegni e taccuini trovati in suo possesso al momento della morte passarono alla nazione. Ma in Inghilterra, nonostante la fama e il successo, Turner non fondò una scuola, e neppure ebbe influenza diretta su nessuno dei contemporanei: piuttosto, fu lui che fino alla fine del suo periodo di mezzo seguì le tendenze generali del gusto della propria generazione. Nell'ultima fase, egli rimase completamente solo: la sua libera tecnica atmosferica era troppo personale e troppo in anticipo sui tempi perchè la si accettasse generalmente.

Nè, benchè lo si consideri in Inghilterra e in Francia come un precursore dell'impressionismo, si può collegare il suo nome alle prime fasi di questo movimento. Turner non espose mai all'estero, a differenza di Constable, e finchè visse la sua opera fu conosciuta nell'Europa continentale, probabilmente, solo attraverso incisioni dei quadri più convenzionali. Fu solo nel 1871, quando Monet e Pissarro videro la prima volta a Londra, con vivissima ammirazione, le ultime tele del maestro, che si può far datare il contatto fra l'impressionismo e l'arte di lui.

Ma nonostante tutto, Turner è ancor oggi in molti paesi poco più d'un nome: e solo recentemente han cominciato a diffondersi all'estero le occasioni di studiare uno dei più grandi pittori inglesi, nel genere tecnico che l'Inghilterra ha fatto proprio, e in cui essa ha dato all'arte il suo massimo contributo.

Edward Croft Murray

J. M. W. Turner - Paesaggio

● Nella collana « Moralisti antichi e moderni » dell'Istituto Editoriale Italiano è uscito il quarto volume: « Scienza, libertà e pace » di Aldous Huxley. Il noto romanziere e saggista con questa sua opera vuole rispondere alla domanda, se e come la scienza può lavorare a beneficio della libertà e della pace.

NOVITÀ IN LIBRERIA

TRILUSSA NUOVO «CLASSICO»

Plebiscito d'amore per questo primo anniversario della morte di Trilussa (21 dicembre). «Trilussa ci manca», afferma Pietro Pancrazi a suggello della prefazione a tutte *Le Poesie* apparse nei Classici Moderni Mondadori; «Viva Trilussa», chiude addirittura la recensione a quel volume un irriconoscibile Falqui. E persino Mario dell'Arco si lascia qua e là intenerire nel corso di quella sua *Lunga vita di Trilussa* (Bardi editore), che indubbiamente ha dei meriti nei confronti delle precedenti trattazioni biografiche del nostro.

Trilussa ci manca. Veramente. Lo avvertono i semplici lettori; in maniera più acuta lo sentono i suoi amici, quelli che ebbero il privilegio di godere della sua compagnia. Perchè a sentirlo parlare — quando il sospetto non lo irrigidiva — si provava davvero una beatitudine, tali erano l'arguzia inesauribile di questa ultima incarnazione dello spirito romano, e la sensazione di riposo che provocava negli ascoltatori, e l'epoca abbracciata nel rievocare.

Così, come allora la parola del poeta vivente divertiva, quasi placava gli interlocutori, oggi ha saputo conciliare la critica, attraverso il bel volume mondadoriano, che, inesattezze informative a parte (il Pancrazi ha già dichiarato alla stampa che ad esso si ovvierà ad una prossima seconda edizione), documenta in maniera pressochè completa della intera attività poetica trilussiana. Non tenendo conto cioè — oltre le prose — delle *Stelle de Roma* (1889), delle «macchiette» famose, molte delle quali Maldacea portò con successo sulle scene, de *La vispa Teresa allungata da Trilussa*, che il poeta scrisse per Dina Galli, dei molti *aforismi*, dapprima ricavati dalle varie liriche e infine viventi di vita autonoma, delle poesie ripudiate per l'estremismo dell'assunto (come quelle apparse sul *Messaggero*, agli inizi del secolo, per difendere la regina contro «l'intrasigenza del Vaticano»), delle poche altre, infine, lasciate abbozzate o incompiute.

Ma tutto ciò interesserà maggiormente il futuro biografo, il quale avrà materiale in abbondanza per dimostrare la continua ascesa trilussiana, l'autosuperamento, il miglioramento del poeta. E i critici che non hanno il tempo o la competenza per approfondire il loro esame sull'intera opera, potranno fare allora felici constatazioni.

Man mano, nel tempo, Trilussa si affina. Varia, aggiorna, rettifica versi, sostituisce titoli, e bulina e cesella finchè l'espressione verbale venga a modellarsi perfettamente entro lo stampo dell'idea poetica. In tal modo nacquero i piccoli capolavori che non potevano non entusiasmare al loro primo apparire, come lo stupefacente inizio del *Bagno Bianco*, sotto le cui spoglie venne adombrato il Pontefice della prima guerra mondiale:

Un Bagno Bianco fece un bastimento.
Piantò du' zeppi in croce
drento una mezza noce,
filò la tela, che servì da vela,
entrò ner mare e se n'annò cor vento.

E come non vedere, quasi materializzato dinanzi ai nostri occhi, quel «Sorcio bianco, pieno de coraggio», che, entrato finalmente «ne la bottega d'un caciaro»,

smerlettò lo stracchino,
fece 'na grotta ar cacio pecorino,
allargò li bucetti a la groviera...
De tutto quer che c'era
vorse sentì er sapore:
s'ingozzò come un lupo, come un porco,
insomma fece un pranzo da signore.

Come non esultare di fronte alla maestria di talune sequenze di *Er fabbro ferraro*, sia pure nella enumerazione dei verbi, che seguono da presso, quasi incalzando, il dinamismo dell'azione reale?

Appena va a bottega scopre er foco,
dà 'na tirata ar mantice e l'attizza,
er foco je sfavilla, scrocchia, schizza,
e er ferro s'ariscalla a poco a poco.
Quann'è rosso lo caccia e, come er coco
ch'aggiusta 'na pietanza, taja, spizza,
l'intorcina, lo storce, lo raddrizza,
je dà la forma che je fa più gioco.

Quartine che sembrano quasi commentare — mi si perdoni la divagazione — i vari momenti della stessa creazione poetica: dalla prima ispirazione al giuoco della rima e dei versi, dal lavoro di lima alla stesura definitiva.

Non sono feticista, come alcuni vogliono, e non posso accettare in blocco l'opera trilussiana. Egli stesso del resto era di questo parere, e non ci fu possibile convincerlo (ho collaborato al volume in maniera lucrosa, ma forzatamente anonima) a raccogliere con le altre poesie almeno una scelta delle *Stelle*. In un'opera omnia, obbiettavamo, deve esserci rappresentata tutta la produzione di un autore, almeno in nota. E lui pronto: — *L'opera omnia se fa pe' li morti. E io so' vivo!* — Invece il destino dispose altrimenti.

Oggi, nonostante i postumi denigratori (gli stessi che mendicavano un autografo, o che l'invidia dell'altrui fama teneva al largo da via Maria Adelaide), siamo lontani dalla stroncatura opaca (1909), che lo definì «piccolo artista», e contraddittoria di G. A. Borgese mentre più tardi battezzerà la Guglielminetti «Saffo dalla chioma viola... di tale strepitosa forza che bisogna lasciarla sola». Ben misero, però — viene naturale obbiettare — doveva essere il Parnaso dell'epoca, se di molte opere che furoreggiarono allora, oggi non rimane che il ricordo, mentre le predilezioni del pubblico, senza distinzione di classi, nemmeno per un momento cessarono di andare al favolista romano; predilezioni che — fenomeno unico della nostra editoria poetica — si identificarono nelle migliaia di copie dei dodici volumetti Mondadori, e continuano ad identificarsi, moltiplicandosi, nelle popolari edizioni della B. M. M. e in quest'ultimo e, per ora, definitivo, *tutto Trilussa*.

Ma, se la parola di quel pontefice della nostra critica trovò subito seguaci e plagiari, non mancò nemmeno di oppositori. Contemporaneo del poeta, il Borgese non poteva d'altro canto mettere a fuoco il «fenomeno» Trilussa, un fenomeno che non si innesta sul ceppo letterario del proprio tempo, anzi reagisce a quella specie di accademismo allora in voga. «Non si dipingeva più: si michettava — ricorda Gandolin. — Le sue statue si barbellavano e si dannunziava la lirica. E in fatto di musica si tostava dalla mattina alla sera».

Trilussa restò veramente «solo», malgrado la sua discreta costante presenza in riunioni e cenacoli. Sopratutto rimase romano, con tutto quanto di alto e di nobile può racchiudersi in questo attributo; e seppe conservarsi «nostro» in maniera tale, che non si può più considerare l'ambiente della neo Capitale d'Italia, senza veder muoversi e dominare la sua scanzonata sagoma: proprio come il profilo di *Pepp'er tosto*, che resta inamovibile sull'orizzonte storico che va da Gregorio XVI alla Repubblica Romana.

E questo vuol essere anche un invito all'Istituto di Studi Romani, che, dedicando un nuovo ciclo di conferenze a Roma Capitale, non ha trovato modo — date anche le particolari circostanze — di inserirvi una celebrazione trilussiana.

Livio Jannattoni

Trilussa in un gruppo di scrittori (da sin.: Mondadori - Panzini - Trilussa - Alessandro Varaldi Guido Milanesi - Bruno Moruddu - Lucio D'Ambra)

VETRINETTA

Ognuno di noi ha dentro di sè un angelo che guida le nostre azioni e ci allontana dal male. Ma quando un atto di violenza distrugge in noi la purezza dell'anima anche il nostro angelo muore e si scatena tutto ciò che di basso, di demoniaco, è nella natura umana.

Questo, il tema fondamentale del romanzo di Maria Linda Sommaruga-Natali, pubblicato dalla Casa Editrice Vallecchi nella Collezione di letteratura contemporanea. Tesi ben definita e sempre presente alla scrittrice, ma non tuttavia così da appesantire il racconto, che si svolge serrato e denso di interesse.

La figura principale è quella di Isabella, giovane sposa di un aviatore. Essa lotta, e soffre, tra l'amore per il marito e l'orrore delle sue mani ch'ella non riesce più a vedere monde dal sangue fraterno ch'egli ha versato. L'uomo ch'ella ama «ha ucciso il suo angelo» e nel conflitto tra l'amore e l'orrore si impernia il dramma che diventa tragedia quando anch'ella uccide lo straniero che l'ha presa a violenza. Intorno a Isabella altri personaggi si muovono vivi tutti di una propria vita, e tracciati con mano sicura dalla giovane autrice, specialmente nella seconda parte, in cui il ritmo si fa più incalzante e la narrazione si snoda senza esitazioni.

La descrizione della tranquilla campagna napoletana, in contrasto con la vita tormentosa della città coi suoi bombardamenti e le difficoltà di ogni genere e di ogni ora, non fanno solo da sfondo al romanzo ma contribuiscono a sviluppare quel processo alla guerra che è nelle intenzioni dell'autrice e che scaturisce spontaneo da ogni pagina del libro, risvegliando in chi legge il ricordo di sofferenze patite, con l'ansia di una vita serena e l'odio per tutto ciò che è violenza, distruzione, morte.

E un elogio speciale vorremmo fare alla Sommaruga-Natali, anzi due: il suo è un libro scritto bene, in ottima lingua italiana; e questo non è poco, nella congerie dei libri che oggi si pubblicano in cui si fa sfoggio di mettere in non cale la purezza della lingua. Ed è un libro di gente per bene, e che la gente per bene leggerà volentieri.

M. A. Riggio

MARIA LINDA SOMMARUGA NATALI: *Quando l'angelo muore*, Vallecchi, Firenze 1951

UN NUOVO VOCABOLARIO ETIMOLOGICO

«Per l'opinione comune il recipe per un'etimologia contiene il termine *radice*, un pizzico di sanscrito e un paio di termini tecnici come *aplologia* o *epentesi*; il tutto possibilmente esposto in modo da riuscire inintelligibile ai profani. Per i linguisti, invece, l'etimologia s'identifica con la storia della parola, per cui si risale dalla fase odierna di un vocabolo alle fasi anteriori...»: così B. Migliorini a pag. 71 di «*Che cos'è un vocabolario*».

Questo concetto di etimologia, spinto all'esigenza di conoscere la data della nascita, degli sviluppi e, in certi casi, anche della morte di un vocabolo, con la conseguenza di ridurre di molto la distinzione fra la comune lessicografia e la lessicografia etimologica, ha origine soltanto in questi ultimi anni. I vocabolari etimologici in voga finora (con quale scarsa soddisfazione!) sono ormai da considerarsi opere sorpassate; eppure sono anch'essi recenti. Lo Zambaldi è del 1889, il Pianigiani del 1907. Undici anni fa uscì a Milano il dizionario di P. E. Santangelo, con la pretesa di una novità rivoluzionaria, ma con la sorte di non sopravvivere neppure ai predecessori. Sulla nuova strada, diciamo così, *storica* si è messo il voluminoso dizionario etimologico di Alessio-Battisti (Firenze), che ha cominciato l'anno scorso la pubblicazione: della nascita di una parola è indicato il secolo. Contemporaneamente a Torino, è uscito il «Prontuario etimologico della l. it.» di Migliorini-Duro, pure ispirato ai nuovi principi.

Nel nuovissimo «*Vocabolario etimologico italiano*» di Angelico Prati, di cui vogliamo parlare, è indicato, non il secolo, ma addirittura, sempreche sia possibile, l'anno della comparsa di un vocabolo o di una sua importante accezione. La storia, quindi, è spesso anche cronaca; e l'etimologia, così, non è mai campo di immaginazioni cervellotiche e capricciose, ma è sempre opera di ricerca seria e rigorosa (può non essere un particolare secondario il fatto che la Bibliografia comprenda trentatrè fitte pagine).

Sotto questo nuovo aspetto, si leggono con soddisfazione i lemmi riguardanti certe parole dalla storia complessa, spesso al punto di riunire accezioni contraddittorie: così *ciurma*, *donna*, *masnada*, ecc., che nell'età moderna assumono significati nuovi o abbandonano il significato che per esse era fondamentale nel Medio Evo. Mi è riuscito strano, perciò, il non trovare elencato l'aggettivo *arguto*, che ha una storia ricca e varia, e avrebbe offerto la materia per un lemma molto interessante; e mancano del tutto, similmente, le altre voci della stessa famiglia: *arguire*, *argomento*, *arguzia*, ecc. *Arguire*, ossia il corrispondente latino *arguere*, è la matrice prima di tutta la famiglia; viene poi *argomento* (*argumentum*), derivato medioevale col significato di «dimostrazione convincente» e con quello, materiale, di «ordigno»; e infine *arguto* coi molti suoi significati: *ingegnoso* (cfr. *argomentarsi* per *ingegnarsi* nel Purgatorio dantesco) e *concettoso* (Purg. XIII, 78); *abile, furbo* (Boccaccio; e Foscolo, Grazie, II, 433); *loquace* (Ariosto, Tasso, Parini ed altri); *espressivo* (Foscolo); *spiritoso*, che è il significato corrente... Ma, se è vera la tradizione, nella prima edizione del dizionario dell'Accademia francese mancava nientemeno che la parola *Académie*!

Molti errori, prima diffusi, derivati da spiegazioni azzardate e fantastiche, sono stati qui corretti. Quanto a *gaglioffo*, può essere discutibile la spiegazione per contrasto da *gagliardo* (ricordiamo il famoso *lucus* da... *non lucendo*!); ma l'A. la dà come possibile e aggiunge che «l'ètimo di questa parola resta oscuro», e siamo sempre, poi, su un terreno più sicuro e meno bizzarro del *Galli offa* dello Zambaldi (accettato anche dallo Zingarelli).

Giusta e molto opportuna la preferenza data a *tenaglie* rispetto a *tanaglie*. Il Tommaseo chiamava invece *tenaglie* «arcaico»; il Volpi lo stesso; il Pianigiani lo chiamava «dialettale»; il Broglio non lo considerava neppure (perchè non è forma toscana, naturalmente!). Solo il poco ben visto Tramater-Scarabelli preferiva *tenaglie* a *tanaglie*. Lo Zingarelli, come etimologia, dà un basso latino *tanacula*; il Prati, giustamente, corregge in *tenacula* (pl. di *tenaculum*, dal v. *tenere*).

Quanto alla gran questione delle parole tecniche e scientifiche, l'A. ha seguito un criterio senza dubbio preferibile a quello dell'Alessio-Battisti, che ne accoglie un numero sovrabbondante, non escludendo neppure gli ultimi termini della farmacopea: qui il materiale è quello dei vocabolari normali. Si può invece giudicare inopportuno qualche lemma riguardante locuzioni o accettazioni metaforiche di vocaboli comuni, come, ad esempio, *colore locale* (ci sembra, questa degli usi metaforici, o particolari, di un vocabolo o locuzione, materia di un lessico speciale, come sono, per ciò che riguarda i neologismi, il «Panzini», e per la terminologia politica, una rubrica che da qualche anno si va pubblicando su «Lingua Nostra»).

In complesso, si può con tutta tranquillità parlare di opera seria e meritevole.

ANGELICO PRATI, *Vocabolario etimologico italiano*, Garzanti, Milano, 1951. Pagg. 1090. L. 3500.

Di «*Che cos'è un vocabolario*» del *Migliorini*, citato sopra, è uscita la seconda edizione, veramente «riveduta e aumentata» rispetto a quella del 1946.

E' uno degli ormai tanti volumetti con cui il M. via via presenta i risultati del suo solerte e intelligente lavoro di linguista: duplice lavoro, di studioso e di divulgatore. In questi vent'anni forse nessuno come lui ha contribuito allo studio della lingua italiana.

Il vocabolario, in particolare, lo va interessando sempre più, dal 1942, cioè dalla 1ª edizione riveduta da lui del «Panzini». Nel 1945 ha pubblicato in 1ª edizione, rivedendolo interamente, il «Vocabolario italiano» del Cappuccini, ristampato con parecchi ritocchi nel '47; nel 1950 una nuova edizione del Panzini.

Quando un nuovo vocabolario tutto del Migliorini? Con un po' di tempo e di pazienza, l'avremo. E sarà ispirato, ne siamo sicuri, ai principi esposti in questo accurato e piacevole volumetto.

Franco Fochi

B. MIGLIORINI, *Che cos'è un vocabolario?*, 2ª ed. riveduta e aumentata. Le Monnier, Firenze, 1951. Pagg. 150. L. 450.

LIBRI RICEVUTI

- M. M. MORENO: *Antologia della mistica Arabo-Persiana*, Ed. Laterza.
- TOMMASO FIORE: *Un popolo di formiche*, Ed. Laterza.
- GIUSEPPE GERINI: *Alba Migliore*, Ed. Libreria Editrice Fiorentina.
- CARLO PORTA MUSA: *Momenti lirici*. Edizioni dell'Esame.
- V. SOLOVIEV: *L'avvento dell'Anticristo*, Ed. Vita e Pensiero.
- ANTONIO CORSARO: *Il figlio dell'uomo*. Edizioni Camene, Catania.

● Tra le retrospettive che alla prossima XXVI Biennale di Venezia saranno dedicate ad alcuni dei maggiori maestri dell'arte moderna è compresa anche un'ampia rassegna della pittura di Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875).

L'organizzazione della mostra è affidata a Germain Bazin, Conservatore del Museo di Louvre ed acuto studioso dell'opera di Corot.

UNA STORIA DELLA LETTERATURA

Fra le storie letterarie di questi ultimi anni (e tante sono apparse) un posto suo l'ha certamente quella di G. L. Messina (*Storia della letteratura italiana*, Roma, Angelo Signorelli, 1951) finora giunta al secondo volume, che, diversamente dalle solite storie letterarie, abbraccia soltanto il quattrocento e il cinquecento. Il Messina, che è passato dalla esperienza di traduttore e di cultore delle letterature straniere (ricorderemo il suo recente fortunato e discusso volume sulla *Letteratura sovietica*, pubblicato dal solerte editore Le Monnier), si mostra in questi volumi agguerrito e sciolto nell'affrontare la nostra storia letteraria, e di essa, finora almeno, i secoli più tormentati varii e ricchi. Egli sembra rifuggire dalla retorica e dagli indugi estetici e preferisce inquadrare entro validi schemi tutta la materia da trattare: un buon metodo storico, alleggerito quasi sempre dal gusto della lettura come può fare, oggi, un lettore contemporaneo.

●

Le notizie che egli presenta sono varie e molte, curiosità, riferimenti a testi ed opere dei nostri maggiori critici ed autori di storie letterarie (Rossi, Flora, ecc.) schemi e quadri sinottici conclusivi, genealogie, cronologie (financo dei pontefici e degli antipapi), allargano il respiro dell'opera e fanno di essa la vera e propria opera adatta alle scuole e, come si soleva segnare sul frontespizio delle storie di molti anni fa, per le persone colte. Va ricordato a lode dell'autore il respiro dato ai minori e ai minimi. Così, ad esempio, al Bembo e alla questione della lingua sono dedicate ben otto pagine; al teatro del primo cinquecento tredici; e così via. Sacrificati invece (e certo qualcuno doveva fare le spese) ci sembrano i maggiori del quattrocento, sempre in relazione ai minori: così ad esempio, il Sannazzaro, a cui sono dedicate appena due pagine; e gli altri. Scendendo nei particolari si trovano molti giudizi acuti e penetranti, ma altri forse un po' troppo facili e rapidi (ad esempio: «Nella tradizione letteraria della Toscana, il *Morgante* si riallaccia direttamente ai sonetti di Cecco Angiolieri e alle migliori pagine del Sacchetti»); certo l'opera si presenta più valida e resistente in quelle utilissime e spesso ariose pagine introduttive, ove la letteratura è guardata sempre nella storia; non che in essa vengano ricercate le origini di correnti o l'avvio alla formazione poetica, ma nel senso ch'è la storia a dare l'inquadratura o, diciamo pure, l'ossatura agli orientamenti letterari. Perciò l'opera del Messina si presenta solida, costruita e sicura.

●

Sempre entro l'ambito della ricca e varia letteratura nostra del cinquecento ci porta un recente saggio di Fredi Chiappelli su *Studi sul linguaggio del Machiavelli* (Firenze, Le Monnier, 1952, «Bibliotechina del Saggiatore» diretta da Giorgio Pasquali). La ricerca del Chiappelli (da noi noto anche per un suo acuto riesame del linguaggio poetico della poesia contemporanea, apparso nel volume *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine*, Université de Neuchatel, 1951) è nuova, originale e penetrante. L'Autore in possesso della conoscenza particolare della lingua del Machiavelli, avviato da buona scuola, si provvede di una fisonomia del Machiavelli letterato attraverso il concreto esame della lingua. Quello che interessa particolarmente al nostro critico non è l'organismo delle idee e delle teorie politiche del Segretario fiorentino, ma l'atteggiarsi della sua lingua, l'articolarsi del suo pensiero in modi espressivi. Importava a questa ricerca porre in rilievo se e quanto l'opera del Machiavelli si rapporta alla tecnica e ai caratteri di altre opere di altro orientamento del cinquecento (e questo è stato fatto dal Chiappelli, anche se non proprio in larga scala, come avremmo desiderato. Utile sarebbe vedere come tanta parte della produzione del cinquecento si leghi anche nel campo più strettamente tecnico-linguistico: novella-trattato, commedia-novella, tragedia-poema, ecc.); importava ricercare le fonti del patrimonio linguistico culturale e naturale (latinismi e fiorentinismi), e questo è stato fatto egregiamente. Ma attraverso queste ricerche, minute, petulanti, potremmo dire, l'Autore giunge alla chiarificazione di alcuni problemi di interpretazione testuale, di grande importanza.

Aldo Vallone

INTRIGHI D'AMORE

Con «Intrighi d'amore» di Torquato Tasso, G. Salvini ha aperto la nuova stagione del Teatro Nazionale al Valle. Una commedia che non è del Tasso, interpretata da un Teatro che a [illegible] del più [illegible] fregia [illegible] del titolo di *Nazionale*, viene tuttavia a confermare le parole con le quali il Salvini ci presenta questa sua fatica: «Noi affermiamo sempre che non può esistere un teatro italiano se non si ricerca il suo repertorio che esiste, basta volerlo conoscere, basta amarlo e aggiornarlo; ed io, per quanto mi concerne personalmente, affermo che raramente mi sono trovato di fronte a un'opera di tanta palpitante umanità».

Eppure è nostra viva impressione che l'interesse preminente di questo spettacolo risieda in valori fraintesi.

Dunque, Scipione Perini, Accademico di Caprarola, avrebbe ritrovato un ignoto manoscritto del Tasso, che arricchito di un titolo un prologo e quattro intermezzi, fu recitato nel 1598 per «far palese al mondo quello che da tanto Autore era stato tenuto coperto». Ci si dice che allora tutti accettarono la paternità tassesca; sappiamo che tal paternità fu poi contestata; è noto che nessun grande storico della nostra letteratura ha creduto di poter avallare l'affermazione del Perini. Poichè ignoriamo altri aspetti della questione filologica, anche se ci sembra che l'Accademico di Caprarola avrebbe avuto con troppo ritardo tanta fortuna nel frugare tra reliquie che schiere di fanatici avevano braccato con autentico furore religioso, filologicamente dobbiamo dichiararci incompetenti. D'altronde, l'equivoco a cui sopra alludevamo non riguarda precipuamente la paternità tassesca, ma un aspetto sostanziale dell'opera d'arte, la cui precisazione e verifica ci condurrebbe automaticamente ad escludere tale paternità. Aggiungiamo che, per noi, non si tratta di accertare se questa commedia sia degna della grandezza del Tasso; infatti professiamo subito la convinzione che la commedia è bellissima, una delle più belle di tutta la storia del teatro, se intesa e gustata nel suo vero significato.

«Intrighi d'amore» è, secondo noi, un enorme, spiritosissima parodia del teatro cinquecentesco, comprendente tutti gli aspetti di esso, da quello classicheggiante a quello naturalistico, dalla commedia alla tragedia, Sofocle e lo Speroni, il Bibbiena e il Giraldi, Plauto, Terenzio, Ariosto, Aretino. L'equivoco di cui dicevamo consiste in ciò, che oggi nè il Salvini nè altri mostra di accettare, forse nemmeno di sospettare, o almeno di non voler proporre senza caute riserve la definizione che, secondo noi, s'impone prepotentemente, irrefutabilmente. Tant'è vero che dalla stessa regia del Salvini, il quale in sede critica confessa di sentire motivi malinconici, prefeudiani, serissimi nella commedia (e conclude addirittura alludendo a una «ricerca di Dio»), ci è data un'edizione ove la parodia raggiunge ritmi e valori così *misuratamente* sfrenati, che ci si rivela anche la ragione per cui fu scritta, cioè un amore tutto rinascimentale, colto, umanistico del gioco per il gioco, il godimento raffinatissimo di un'età razionale che scopre quanto d'irrazionale in arte sia necessario, perchè si liberi dal blocco della materia l'esalazione poetica.

E' pur vero che non mancano deviazioni o raccoglimenti pensosi, specialmente nelle parlate di Leandro che farebbero pensare ad altra penna; ma non sappiamo che più di una penna realmente ci fu? Per assurdo diciamo, che accetteremmo assai più facilmente la paternità dell'Ariosto; l'autore del *Furioso*, si intende, non quello degli sdruccioli teatrali.

Si è mai visto veramente quanta ironia animi certi finali di Shakespeare e dello stesso Molière? quanta cosciente parodia e autocaricatura? Gli uomini del Rinascimento ebbero forse più dei classici ammalissimi, il senso della convenzione, che è il quadro e il limite entro cui una verità provvisoria può dibattersi drammaticamente. Essi che riscoprirono l'uomo, ebbero anche una particolare idea della relatività di tutti gli assoluti. Ma la risoluzione delle conseguenti antinomie, poichè non poteva più essere trovata nella coscienza morale e religiosa, fu cercata nella coscienza artistica; ed è secondo noi dovuto a tale consapevolezza, il frequente bisogno di denunziare il gioco come gioco, cioè il limite come limite. E pur senza rispolverare i celebri esempi ariosteschi, basti qui affermare la convinzione che l'ironia, come correttivo, come atto di presenza razionale nell'irrazionale dell'arte, è presente nei testi cinquecenteschi anche là dove oggi noi, romanticamente diseducati, non sappiamo più scorgerla.

Secondo noi, nessuna commedia del Cinquecento espone il proprio intrigo veramente sul serio, chè anzi, o nel prologo o nell'epilogo o nel corso stesso degli atti, vien sempre fuori la denunzia di quel risolino con cui tutto il secolo risponde al cardinale Ippolito. Ciò finanche quando la commedia si faceva sul serio, quando insomma sentimento e caso, senso e intelligenza erano rappresentati in azione come oggetti di indagine o autentici protagonisti di teatro; e il Cinquecento avrebbe dato ben mediocre prova di sè, non mostrando di accorgersi che quelle ricerche mancavano di serietà morale, perchè non dovessero suggerire almeno un dubbio di natura intellettuale se non addirittura scientifica. Fuor di teatro e di poesia, i veri uomini [illegible] in più duri cenacoli, spesso pareti di prigione. Ma parecchi altri, scoperto che la vita è gioia se la vogliamo godere, e seppero benissimo che, per esser lasciati liberi di dubitare di tutto, bastava che dubitassero anche di se medesimi. Lo fecero di buona grazia e scivolarono nel secentismo; in compagnia di un Michelangelo o di un Tasso, è pur vero; ma si può aggiungere che, specialmente per questi casi, è lecito intravedere che il secentismo sarà prodotto da un eccesso di coscienza artistica, che inutilmente voleva pareggiare il difetto, vero o supposto, di coscienza morale. Proprio la ribellione e la sofferenza di quei due grandi spiriti, ci dà la misura dell'accomodamento di tutti gli altri.

●

Ma «Intrighi d'amore», che non ha niente di barocco nel dettato, ed anzi nel contenuto prevede e brucia dilettosamente tutto il secentismo, come potrebbe essere del Tasso? e come si potrebbe scambiare per una commedia costruita con il serio intendimento di tener dietro ad avventure amorose, inverare filosofie naturalistiche, identificare personaggi possibili?

L'intrigo è consapevolmente inestricabile: equivoci, agnizioni, sorprese non seguono parabole teatrali, ma scoppiano come fuochi d'artificio in mano a un «apprendista pirotecnico». L'arte è soddisfatta in quanto l'apprendista vuol essere appunto tale, e gode pazzescamente quanta più confusione, disordine, stupori suscita. Questo autore punta tutto su ciò che per gli altri era stata una discreta presenza ironica. Con la cornice limitante fa un quadro inizialmente illimitato, che poi si riduce a una miniatura o a una deliziosa stampa, chiarissima, supremamente decorativa, quando tutte le coppie sono ricomposte, e un ordine razionale è raggiunto mediante il più folle arbitrio costruttivo. Non dice cose grandi, ma echeggia tutte le grandi cose che son state dette nel secolo, e crede di scoprire la gratuità antologica e plagiaria di tale grandezza. Per tale verso, il Tasso non avrebbe mai fatto ironia sul Petrarca, mentre qui il petrarchismo e affettuosamente scoperto come mania. I meccanismi plautini e terenziani, le scurrilità del Bibbiena o dell'Aretino, la plasticità, le allusioni, i tranquilli terrori della tragedia senechiana o greca, sono impiegati secondo l'esigenza originale d'uno scrittore che non crede più alla loro sostanza umana, ma sente l'elemento umano scaturire dalla loro realtà culturale.

C'è una Cornelia moglie di Alberto, creduta moglie di Alessandro; un Camillo che sarà Perso figlio di Cornelia e di Alberto, di cui la madre si innamora — ed egli della madre —, con la risoluzione del complesso edipico nel riconoscimento che quell'amore era fatale, ma soltanto — un poco! — sviato. C'è un Flavio, sotto il nome di Cosmo, servo finto, finto negro. Un Alberto, creduto marito di Leonora, sarà invece Muzio, marito di Cornelia. Un Flamminio, innamorato di Ersilia, è fratello di lei, la quale è innamorata di Cammillo, l'innamorato di sua madre. C'è un Alessandro, marito di Leonora, creduto marito di Cornelia; e Leonora, creduta moglie di Alberto, sarà Brianda, moglie di Alessandro. Finti negri, finti morti, finti spagnoli, tutti fingono ciò che non sono, tutti si accomodano nella maniera che non si aspettano e non cercano, mossi da un Magagna, lussurioso e avido servo, da una Bianchetta ruffiana, da un caso boccaccesco che, non si dimentichi, è un altro dei numi cinquecenteschi. C'è uno spassoso Gialaise, cavaliere napoletano, progenitore di Pulcinella e del teatro dell'arte. C'è tutto, c'è troppo perchè non si avverta che c'è anche la volontà di comporre in un grande affresco caricaturale tutta l'irrazionalità intesa come catarsi delle presunzioni razionalistiche, alle quali almeno quest'autore non partecipa più. Scherzo anche quest'ultimo, d'attribuire il tutto a Torquato.

L'interpretazione è stata esemplare da parte di tutti. E' forse ingiusto lodare a sè Bonucci (poi sostituito da Mazzarella: *Gialaise*) e Sanipoli (*Magagna*), perchè Sbragia, Gaipa, D'Ongelo, Albertazzi e gli altri uomini hanno avuto soltanto parti meno ricche ma non meriti minori; e le signore Mallagliati, Albertini, Valori, Aliquò, Isa Pola hanno tutte magistralmente centrato i loro personaggi. E' superfluo dire che i meriti degli attori si assommano nel regista Salvini.

Vladimiro Cajoli

Giulio Donnini e Maria Felix in "Incantesimo tragico" - regia di Mario Sequi

LA RADIO

LA SALAMANDRA

Con una settimana di ritardo, dovuto a indisposizione del pianista reduce da un giro nell'Africa meridionale, è stato trasmesso dall'Auditorio romano un concerto di musiche di Mozart per pianoforte e orchestra: pianista A. Benedetti Michelangeli, direttore C. M. Giulini, orchestra sinfonica di Roma della Radio Italiana. La trasmissione comprendeva il Concerto in do maggiore K. 415, il Concerto in re minore K. 466, il Concerto in la maggiore K. 488: una serata, come si vede, da raffinatissimi intenditori.

I quali, purtroppo, non erano presenti nell'Auditorio, o, almeno, non costituivano la maggioranza dei presenti. Ciò si ricava dal comportamento degli intervenuti, i quali hanno accolto una delle maggiori prove della maturità artistica del pur giovane solista, con un contegno che ci sembra sollecitare qualche utile considerazione.

Non vogliamo esprimere giudizi sul concerto, ma sul pubblico, e, indirettamente, sulle qualità dell'interesse che la maggior parte di esso dedica oggi alle manifestazioni musicali del genere.

Ricordiamo deliri assai meno giustificati della freddezza sopradetta, scatenatisi in concerti del medesimo pianista. Ma, allora, Benedetti Michelangeli eseguiva un repertorio di grande effetto e brillantezza, che permetteva a lui e al suo pubblico di percorrere tutto quell'arco che, dai romantici ai decadenti, solletica il sentimento e consente a compiacimenti morbosi di truccarsi da ricerche in profondità. Non diciamo che il pianista cedesse a quel tipo di richiesta, ma siamo certi che il pubblico, a torto o a ragione, tal richiesta sentiva soddisfatta.

Quanto a noi capimmo di esserci imbattuti in un grande pianista, la prima volta che lo ascoltammo (il Benedetti or sono molti anni, e nel primo pezzo in cui si potesse saggiare la spina dorsale dell'interprete: la Ciaccona di Bach-Busoni. Siamo, dunque, fuor di sospetto.

Più tardi, a mano a mano che il pianista si avventurava in prove di altissima responsabilità (impieghiamo l'idea di ventura sempre riferendoci al pubblico e non all'interprete), a mano a mano che cresceva di statura, si scarniva nobilmente, fortificava, per così dire, il sistema nervoso e chiariva a se stesso i rapporti tra cuore e cervello, l'entusiasmo del pubblico cominciò a incrinarsi, il favore a venir meno; le iperboli si attenuarono, la simpatia fu sostituita dal rispetto. Che è un'altra cosa.

Tant'è vero, l'Auditorio della R.A.I. (si badi, con ingresso gratuito) non era esaurito: parecchie decine di quelle poltrone che tempo fa si sarebbero inutilmente richieste ai bagarini dello Adriano o dell'Argentina, erano vuote. In breve, l'interprete ci ha talmente superati, che non lo intendiamo più. Non concede più niente, non ammette stanchezze, sfibra restando tutto intero là dinanzi a noi. O meglio, accende un gran fuoco di cui bisogna pur accorgersi; ma chi si sente rapidamente strinato per quanto se ne tenga lontano, e vede lui che c'è di mezzo gelido e incombusto come la salamandra, non perdona, non consente, resiste; è, anzi pensi che egli sia d'un'altra razza. Quando poi egli ti impone di riconoscere la grandezza antiretorica di Mozart, cioè ti fa sentire che esiste una passione senza ruggiti, una malinconia senza sospiri, una potenza senza tampate, una enormità fatta, sembra, di nulla, diffidi. E' come se ti si volesse frodare, come se un malevolo alchimista versando un torrente di scolorina su tutto il secolo XIX, volesse farlo sparire, e anche volesse sostituire con essa il tuo sangue. Lo odii.

La sera di sabato 15 dicembre, il pubblico dell'Auditorio romano ottava Mozart e Benedetti Michelangeli: naturalmente, quel pubblico che s'è detto.

Il terzo Concerto, forse il più bello, certamente il meglio eseguito da solista e orchestra, terminava tra pochi applausi e una corsa alle uscite inesplicabile, se non è vera la nostra interpretazione. Qualche incertezza dell'orchestra, d'altronde capitata nel bel mezzo del secondo Concerto, non basterebbe a spiegare lo sdegno di autentici intenditori. Anzi, lo sbandamento, la pesantezza, l'approssimazione di qualche intervento orchestrale avevano anche meglio chiarito il perfetto equilibrio nervoso del pianista. Il maestro Giulini e il complesso orchestrale della R.A.I. hanno dato così buone prove di sè (appena una settimana prima insieme, eccellenti entrambi), che si può pensare a una crisi di natura banalissima e contingente, imprevedibile, irrimediabile: se ne danno di cento origini e nature.

Importa invece notare che un così grande artista deve avere le accoglienze che merita e che avrebbe avute anche quella sera:

a) se i Concerti di Mozart fossero stati due e non tre (magari fossero quattro la prossima volta, e si rimanesse soli o in pochi!);

b) se quella parte del pubblico che non «riceve» tre Mozart, non avesse impedito alla minoranza di onorare condecentemente il pianista. La minoranza, invero, ci mise qualche istante a ridiscendere da quelle altezze: fu presa sullo scatto, non potè più far uscire Benedetti Michelangeli, perchè gli altri, i veloci, avevano già ostruito la via dell'uscita che è comune al pubblico e agli artisti.

Applaudimmo puntigliosamente; ma avrebbe potuto essere accontentata la nostra richiesta, da un uomo che dovesse risalire la fiumana erompente, e vincere non tanto le difficoltà estrinseche quanto quelle intrinseche? Era, insomma, un fatto di dignità.

Che dire? Che si distribuiscano meglio gli inviti? Sarebbe troppo, credere che oggi, a Roma, ci siano tanti appassionati di Mozart e tanti intenditori di un pianismo superlativo, quanti sono i posti dell'immenso teatro. Basti suggerire alla R.A.I. di servirsi di due cortesi ma irremovibili uscieri che, alla fine dei concerti, istradino il pubblico uscente, anzi erompente, verso altre porte che non quella donde l'artista applaudito deve ripresentarsi a raccogliere il consenso grato e affettuoso della minoranza che ha capito.

V. Iucunda

● Luisa Steiner Stabarin ha curato — per l'Editore Paravia — la rielaborazione di uno dei pochi poemi della letteratura medioevale che hanno resistito alla distruzione del tempo, il «Guerrin Meschino» di Andrea da Barberino (1370-1433). E' — come è noto — una storia romanzata declamata dall'Autore di strada in strada, che se pur ha del fiabesco, sta a rappresentare per noi una documentazione probatoria di un genere letterario nel quale il popolo di allora vi trovava riflessa la propria anima.

Il volume, dal titolo «Dalle avventure del Guerrino detto il Meschino» è diviso in parti e capitoletti per alleggerire la lunga e tortuosa vicenda per riuscire una divertente lettura per i giovani.

● Nella lista delle «novità» e nuove edizioni della Casa Editrice Hoepli figurano le ristampe di due opere classiche: «La Divina Commedia» e «Il Decamerone». «La Divina Commedia» — che è alla sua XV edizione — riproduce il testo critico della Società dantesca Italiana, riveduto, con il commento scartazziniano [illegible] V. Vandelli, e aggiuntovi il rimario perfezionato da L. Polacco e l'indice dei nomi e cose notabili. «Il Decamerone» — che è alla sesta edizione — ha la prefazione e il glossario di Angelo Ottolini.

● In un libro — che «La Scuola» di Brescia ha pubblicato in occasione delle strenne — dal titolo «Il grande cammino di Bepi» Graziella Ajmone racconta ai ragazzi la vita del Beato Pio X.

L'Autrice si sofferma in particolare sugli episodi significativi della fanciullezza di quello che viene definito «il Papa dei bambini».

IL CANTO DELLA CHIESA

Il Natale possiede virtù rievocatrici di stati d'animo che non si potrebbero definire: sono commozioni vaghe che ci fanno apprendere il senso profondo della Rivelazione che attribuisce ai fanciulli il Regno di Dio. Ci accorgiamo allora che la vita, con l'invadenza di una vegetazione selvaggia, ha cancellato in noi le tracce di quel mondo incantevole confinandolo nella parte più profonda e inesplorata della nostra anima.

Ecco quindi il potere suggestivo della Liturgia Cattolica che dissolve nella gioia la nostra desolazione, raccoglie in un sorriso le nostre speranze, le circonda di aureole e le pervade di una nuova vita. E tutto ciò col sussidio di una musica ispirata, poichè soltanto nel canto quella gioia e quelle speranze potevano trovare un'espressione adeguata. «Si sappia — scriveva Ilario di Poitiers — che è gradito a Dio ed è la testimonianza della nostra speranza, far risonare pubblicamente le voci di vittoria della nostra esultanza».

Ma «quale è oggi lo spettacolo cui noi assistiamo nelle nostre Chiese, magari ancora non del tutto deserte? Una famiglia di fedeli sta più o meno silenziosa o seduta nelle panche o appoggiata ai pilastri del tempio, magari il più lontano possibile dall'altare e.... assiste alle cerimonie della Chiesa!».

Non si pensi ad una nostra recriminazione poichè abbiamo riferito una constatazione fatta già nel lontano 1909 dal compianto Mons. Casimiri il quale concludeva che «dal petto del nostro popolo non sentiamo più, nelle nostre chiese, erompere sonora la sua voce per unirsi all'altare, e prendere parte attiva, la vera parte che a lui spetterebbe, nelle sante funzioni». Si può aggiungere quindi soltanto che da allora le cose non sono molto cambiate, nonostante il più vivo interessamento rivolto alla musica sacra da parte dei Pontefici e dalle maggiori autorità ecclesiastiche.

C'è da pensare allora che non si tratti soltanto di un problema di riforma, quanto piuttosto di un problema di educazione del popolo al canto e, soprattutto, di un problema di fede. Nel canto sacro, infatti, la musica assume il suo più alto significato, ed è naturale che possa esprimere soltanto sentimenti profondamente vissuti, come è detto luminosamente nella lettura che S. Paolo indirizzava agli Efesini esortandoli a cantare Dio nel cuore: «[illegible] psallentes in cordibus vestris [illegible]».

Bisogna dunque penetrare [illegible] nello spirito della riforma promossa da Pio X, se si vuol risolvere il problema della musica sacra, tenendo soprattutto presente che quello spirito riflette la costante preoccupazione della Chiesa di assicurare alla Liturgia uno strumento degno e possente per agire sul cuore degli uomini.

Quando perciò Pio X parla di restituire largamente alle funzioni del culto l'antico canto gregoriano tradizionale, non bisogna pensare ad una tutela accademica di tradizioni più o meno vetuste quanto piuttosto all'opportunità di un ritorno alle origini quando il senso e la purezza di una tradizione fossero andati perduti.

E' un indirizzo sempre valido, questo, anche dal solo punto di vista dell'arte, e non altro senso aveva il «torniamo all'antico» di Verdi, che esprimeva appunto la necessità di restituire alla musica italiana quei caratteri peculiari che l'avevano fatta grande. Così la restaurazione del canto gregoriano, e soltanto essa, potrà restituire alla Liturgia il significato e l'efficacia della musica sacra. Perchè «il canto cristiano — scriveva il Casimiri — se pur nella sua genesi dirò grammaticale, ha (o meglio ebbe) punti di contatto con le formule teoriche di altre civiltà, non ha tuttavia nulla di comune collo spirito di quelle. Il canto cristiano, nuovo nel mondo, come nuovo è il mistero della redenzione, è nato dallo stesso seno della Chiesa, è figlio della grazia, rivo perenne che sgorga dalla fonte della vita; il canto cristiano è il canto nuovo, come nuovi sono i precetti del Redentore divino».

Ecco perchè non si può parlare di restaurazione della musica sacra su un piano strettamente formale o tecnico. Qui non si tratta di dare uno sguardo o tentare l'assimilazione dei canoni, dei modi, o delle forme classiche dell'arte sacra, quanto piuttosto di penetrare l'essenza della verità cristiana. L'arte in questo campo è più che mai una espressione di vita interiore, un'esplosione cioè di fede, di speranza e di carità. Diceva perciò giustamente, in un congresso di musica sacra tenutosi a Milano nel 1897, l'illustre Maestro Bottazzo: «per sonare devotamente l'organo bisogna essere devoti».

Non si può fingere insomma una fede estranea alla nostra coscienza; ed allora tutto il resto è accademia e non sarà mai conciliabile con un'arte che la tradizione vuole dettata da un'ispirazione divina. I teorici potranno discutere per l'eternità, ma come tali sarà sempre vietato loro l'accesso al tempio; specialmente se hanno la barba lunga, soprattutto se hanno la barba sporca.

Dante Ulla

LA MORALE DELL'INDIFFERENZA
NELLA LETTERATURA D'OGGI

E' già qualche anno che si parla di una *morale dell'indifferenza*, non tanto in riferimento ad un costume effettivamente diffuso nella vita quotidiana, ma piuttosto quale nuovo orientamento della sensibilità letteraria. Una morale dell'indifferenza è cioè sorta non come reale pratica ma come un accenno, potenziato dalla narrativa, che, come tutte le arti, ha spinto all'eccesso una tendenza umana quasi improduttiva per dar volto ai suoi fantastici personaggi.

Ma la recente indifferenza non è beninteso rivolta in ogni direzione poichè se questa ipotesi irreale fosse congetturabile, non le sopravvivrebbe certo l'arte. L'indifferenza attuale ha un angolo che rigorosamente si apre su certi temi, che all'inizio del secolo si presentavano quali nuove conquiste di alcuni artisti e che in seguito si sono degradati, con la ripetizione, a luoghi comuni insidiosi ed insopportabili.

Malgrado l'investigazione storicistica che procede per reazioni sia inefficace teoreticamente, è inevitabile vedere la nostra sensibilità in netta opposizione alla sensibilità dello *sgomento*, nata con Gide e d'Annunzio, e sfruttata, in poesia, sia dai surrealisti che dagli ermetici.

In quegli anni lontani di nietzcheiana esaltazione s'è tentato il rinnovamento del mondo introducendo una nuova maniera di leggere la natura. Gide affermava che è savio « colui che si stupisce di tutto » e che « appena sveglio si sgomenta di essere e si meraviglia ininterrottamente ». Pareva sovversiva scoperta anche l'abbandono dei pudori postici e quella ricerca di sincerità, appena inaugurata, che ha finito per diventare il dramma segreto di ogni uomo.

Questa sensibilità — e la morale dei sensi, e la giustificazione metafisica cui essa conduceva — creava quei primi personaggi della narrativa novecentesca che nell'avvenura dei sensi e negli intrichi degli impulsi riconoscevano un nuovo genere di nutrimenti terrestri. Quando avevano esaurito lo sgomento provocato dalla vita quotidiana e dai quotidiani oggetti, i personaggi, come i loro autori, cercavano nuovi paesaggi e nuovi oggetti nell'avventura di un viaggio. E nemmeno quelle conversioni intorno al '20 si possono considerare disgiunte da un certo gusto di ricercatissima avventura.

La poesia di quella stagione sfruttò la *morale dello sgomento* con uno slan[illegible] dalla natura stessa del [illegible] comp[illegible] poggia necessariamente sulla [illegible] e sulla virginità, poichè [illegible] teneramento delle cose ripristi[illegible] il primitivo fascino.

•

La *morale dello sgomento* col suo graduale passaggio nel dominio dei luoghi comuni e con lo smascheramento dei suoi lati negativi è stata considerata con derisione dalle ultime generazioni, che, scosse dai problemi cardinali dell'esistenza, in essa hanno individuato un vizioso gioco di certi valori medi. Esse si sono irrigidite in un atteggiamento indifferente proprio contro quella morale. Per canto loro, i giovani insensibili ai gratuiti compiacimenti di una vita più o meno agiata, turbata unicamente da problemi accomodanti, si sono fermati su una scala di valori dove sono soppressi i gradi intermedi: in un estremo i valori più umilmente materiali e i piaceri più elementari, appena sufficienti per una vita grama; all'altro estremo i valori che implicano i problemi essenziali: la vita, la morte, Dio, veduti perentoriamente, da lasciarsi o da prendere, senza un oscillamento letterario.

La *morale dell'indifferenza* segna dunque l'abbandono dei valori intermedi per una impostazione più fondamentale dell'esistenza. Il suo passaggio dal mondo di sensibilità alla rappresentazione narrativa è stato quasi simultaneo al proprio nascimento. Era sufficiente ritrarre personaggi che agissero spinti da questa sensibilità. Essi ormai ci sono familiari. Incapaci di misurare la gravità delle loro azioni sfidano involontariamente la società per lanciarsi nella studiata ricerca dell'autentico personaggio che rimane nascosto in loro, senza risparmiare, nel chiaroveggente sbandamento, nemmeno loro stessi. Essi si agitano in un mondo improvvisamente deserto dove sanno incontrare solo quello che li avvicina alla mèta e trascurano nell'indifferenza ogni sentimento e ogni circostanza che le sono estranei.

E' impensabile tuttavia che questa nuova morale non si rispecchi anche nella produzione poetica. Il disinteressamento per i valori medi della vita è penetrato anche lì conducendo i poeti in una regione dove quasi tutto pare ovvio, dove i dubbi non sono più tollerati e dove i motivi sono ridotti alla loro essenzialità.

Se nella narrativa i due estremi dei valori erano affidati alle vicende dei personaggi, collocati, ora nella vita quotidiana con le sue mediocri soddisfazioni, ora nei momenti di chiara riflessione e di improvvise risoluzioni la poesia ha dovuto affrontare l'invenzione di un linguaggio che non minorasse il significato dei problemi intellettuali e nello stesso tempo non li riferisse nella loro formulazione astratta in un ripiegamento della sensibilità. uno spontaneo rigore, nei migliori poeti, ha escogitato un riconducimento del metafisico nel fisico, del surreale nel reale, dell'astratto nel concreto. E' forse perciò che la poesia delle recenti opere è più solidale con le cose terrene e si risolve in analogie — inevitabili nel logos poetico — più corporee e concrete affidando a un fraseggio umile la raffigurazione dei significati più gravi.

La poesia nonostante sia per sua intrinseca natura costante riferimento dell'astratto al concreto, mai più di ora ha aspirato ad una elementarietà di motivi concreti, purchè essi fossero subordinati ad un significato che giustificasse la loro presenza e che li salvasse dalla loro funzione abituale e utilitaria.

Tutti gli altri motivi, intonati con un gusto vagheggiato fino a qualche anno fa, appartengono a quella regione da cui la *morale dell'indifferenza* ci ha ormai distornati.

Mario S. Vitti

Pietro Cavallini - « Natività » Roma - Santa Maria in Trastevere

COME SENTO W. MOZART

Pubblichiamo con piacere queste osservazioni su Mozart del maestro Sampietro, il quale prossimamente dirigerà a S. Cecilia un concerto mozartiano.

La svolta verso il mondo Mozartiano è stato per me l'aprirsi di un cielo improvviso come avviene spesse a chi, salendo in montagna, prova l'inaspettata gioia di impensati orizzonti. Il paragone di un cielo azzurro senza nubi limpido e chiaro non è fuori posto. Per chi come me, per profonde lacerazioni spirituali, va in cerca di un po' di sole e di luce, il Mozart se appare improvviso non appare però per caso. Si dovrebbe dire che la mano ignota di un destino, mi ha portato da vicino a sentire il soffio della sua anima pura, il palpito del suo cuore. Incontro quindi che la mia anima ha desiderato prima di conoscerlo. Man mano che mi sono avvicinato a Lui, mi sono sentito fratello: forse mi sono fatta un'idea personale mia propria, di fronte alla sua sensibilità che ha trovato nelle mie vibrazioni pure e delicate se i giornali di Vienna parlano di una interpretazione a loro inusitata. Non è originalità ma piuttosto verità di sentire, tra il Suo mondo di sogni e l'anima mia in cerca di sogni. Così io oggi giungo ad essere il suo sognatore, un grande innamorato del suo sogno ed è giocoforza che creda alla mia sensibilità ed al mio gusto come credo alla mia esistenza tanto il suo « Charme » e si è fatto poesia vibrante nel mio essere vita della mia vita. Io vivo del Mozart come un uccello, volà tranquillo nell'aria, come il profumo esala da un fiore. Spesso su di una sola frase mi fermo rapito, la penso e la ripenso, finchè dagli occhi fissi sulla partitura, non sia discesa nel cuore. E' in questa discesa o meglio in questa « elevazione », quando cioè la grafia si trasforma e si scioglie in intimo vapore caldo, ho trovato nel Mozart un Angelo in un mondo ultraterreno che veniva a sfiorarmi con l'ala sua impalpabile. sulla sua musica mi sono chinato spesse volte quando triste e stanco cercavo la speranza della vita. Il mio rosario della felicità — rosario dove la sua musica sgrana chicco per chicco tutti i misteri umani del dolore, della gioia e dell'amore, misteri che rimangono sommesse preghiere in un coro di Serafini oranti. Chi ha la sfortuna di non sentire gli intimi tormenti della vita forse può fare a meno del Mozart. Ben poco a loro può dire. Chi invece, anela ad una primavera senza fine, ad un fiore sognante che profuma l'aurora ed il tramonto della nostra misera vita di mortali, al Mozart può parlare con anima aperta e confidenziale: i miracoli dell'arte e della bontà di Dio che non lascia mai mancare al mondo che di materia si pasce e si nutre, queste spirituali stazioni di sollievo, dove posa benigno il suo occhio buono. « Tutto come il buon Dio vuole ». La « Rassegnazione » parola povera in sè, ma forse potrebbe riassumere quella passione Mozartiana intrisa di lacrime e di sorrisi, abbandonata a sè come un uccello che ferito dalla nascita ma desioso del cielo, tenta il suo volo piccolo e breve, il primo e l'ultimo. E la frase ritorna spesso nell'epistolario, ma ritorna più spesso nella sua musica, che mai è riso ma sorride, che mai pianto, ma dolore pianto. Nell'abbandono all'ineluttabile destino, la sua anima ha velato le amarezze più laceranti i dolori più crudi. Ma pure anche allora l'angelo sognava. Ed è proprio in quel tribolato anno 1789 che nacquero le danze, piccoli fior di loto, sull'orlo degli abissi. Si direbbe che della vita, sia della gioia che del dolore abbia succhiato solo il nettare più squisito, aspirato il profumo più delicato. E' la natura della sua anima così come in arte è mai stato agitato da nessun problema tecnico od estetico, ma con la semplicità di un bimbo, amava e sorrideva coi suoni. I suoi occhi brillano di luce, la sua anima procede tranquilla in quella intuizione che è pace interna. Leggete e rileggete il suo epistolario semplice, sgrammaticato, genuina espressione della sua anima umile e grande. Così in quella lettera dove parla del « Ratto del Serraglio » pensa e desidera una musica che sia sempre musica. Ma è lecito pensare che la sua musica rimane musica perchè essa esprime quel « bello » che non è più compreso entro la parola « musica » ma fuori di essa, nell'etereo infinito; forse ha un nome che conoscono solo i cherubini in cielo. Certo i sostenitori di un Mozart dionisiaco qui si trovano a disagio e per mio conto sono fuori strada. Sono sostenitori in teoria e in pratica di un Mozart Apollineo e trascendentale, ma sento al contrario di quanto si può pensare, una umanità nel Mozart che pochi altri hanno avuto in dono da Dio. Mozart è stato l'artista che meglio di tutti ha espresso l'uomo nell'incanto della musica. Il più semplice ed il più profondo, in Lui ci sono tutte le passioni, i turbamenti, i ridesti repentini di ribellioni, le desolazioni più accurate; ma nell'atto che si rivela, si sublimano. E' qui che il Genio tocca l'apice, si sublimano, perchè diventano partecipi di quel « bello » eterno ed increato che ha in sè implicita l'idea della passione smaterializzata, spirituale. Più la passione si smaterializza, più diventa perfetta; più si stacca dalla terra e più diventa un versale. Il « bello » del Mozart è l'unico che può ricevere la definizione del Platone « Splendor del vero ».

•

Quel vero partecipe di quella luce che è la luce di Dio. Se quindi l'interno, l'intimo della sua sostanza è la più appassionata, nell'atto che essa esala dal cuore, diventa caldo vapore che nel cielo trascolora e si consuma. Esternamente sempre rimane l'Apollo. Così io sento il Mozart, nell'incanto di un mondo che non ha nome perchè si perde nell'infinito espressamente limpida, levigata, vergine. Ed i suoi palpiti mi giungono nell'etere puro, nel trascendentale. La mia orchestra sarà formata non da uomini ma da angeli azzurri innamorati che intessano e sciolgono i loro fatui e caduchi sogni d'amore. Il suo suono sarà appassionato, ma non sentimentale, sarà sentito ma non sdolcinato — suono palpitante, puro, dolce, ineffabile. Voglio cogliere il Mozart con mano delicata di Fata, perchè sulle mie mani vivi e germogli ancora dolce fiore della notte che narri i tuoi tormenti ed il tuo amore al tenue luccicar delle tacite stelle, « Ineffabile giglio delle grazie » che mi parli di amore e di speranze, che doni il sorriso a chi l'ha perduto. Mentre scrivo nell'anniversario della Tua morte, la neve scende tranquilla in questa tua Salisburgo, e il freddo punge di dentro, nel mio cuore, io ti posseggo; l'unica mia ricchezza, la primavera del mio spirito mentre vado invocando nella notte gelida il tuo desiderio di morente « Komm Lieber Mai ». Torna ancora o dolce primavera, torna per me e per quelli che desiderano inebriarsi della vita, la vita che tu nascondi nella tua musica.

Pierluigi Sampietro

★ LA DANTE ★

● Alla « Dante » di Bordeaux è in corso di svolgimento il seguente programma scolastico: due corsi di lingua italiana per principianti e per progrediti; due corsi di cultura, l'uno concernente la lettura ed il commento del Purgatorio dantesco; l'altro riguardante la storia dell'arte italiana del XIII e XIV secolo. Detti corsi sono tenuti settimanalmente dal prof. Giacomo Baldini.

● Conferenze sui principali monumenti della Sicilia sono state tenute a Colonia dal dott. Ettore de Neymon Sarzetti. L'oratore ha illustrato i suoi temi con interessanti proiezioni.

● Durante l'anno scolastico 1950-51 il Comitato di Zurigo ha tenuto tre corsi di lingua italiana.

Per il ciclo culturale hanno parlato a Zurigo il dott. Gianni Bettone su « Mazzini e la Svizzera », e il prof. Haus Hoffmann su Caravaggio.

● I soci del Comitato di Quebec si riuniscono settimanalmente presso la loro sede ove vengono tenute conversazioni di carattere artistico e culturale.

● La signora Olinda Giunchi ha parlato ad un centinaio di allievi dei corsi di lingua del Comitato di Lione sull'importanza dei corsi stessi. Tra gli allievi vi sono numerosi italiani e figli di operai italiani.

● Nella città di Treviso sono state tenute le seguenti conferenze: prof. Giovan Battista Baroni « Dialoghi di Santa Anna del Tasso »; prof. Luigi Costantini « Il sogno nella poesia di Dante »; professor Gioacchino Molinini « Il romanzo contemporaneo e la società contemporanea »; prof. Giovanni Mafera « Il realismo di Verga ».

● Durante il loro viaggio attraverso l'Italia, la comitiva dei soci della « Dante » di Lilla è stata ricevuta a Napoli dai dirigenti del Comitato locale. I consori francesi hanno visitato i principali monumenti della città partenopea e l'isola di Capri.

● Nella città di Pesaro il prof. Gustavo Fraglia ha tenuto una conferenza su Gaspare Spontini.

● La « Dante » di Ravenna, oltre alla gita a Parigi, dove i soci italiani ebbero festose accoglienze sia da quel Comitato, che dalla Municipalità parigina, ha organizzato il seguente ciclo di conferenze: sig.ra Matilde Fanno « Psiche », signor Giuseppe Galassi « L'enigma estetico della Piramide », sig. Lorenzo Giusso « Il ciclo d'oro della letteratura spagnola », sig. Vittorio Kalmar Fischer « La psicoanalisi della donna ».

● Trilussa è stato commemorato a Sulmona dal prof. Vittorio Buti. L'oratore ha svolto una acuta analisi dell'opera del poeta romano.

● Il Comitato di Saluzzo ha promosso due riunioni letterarie, nel corso delle quali sono stati letti alcuni brani della Divina Commedia.

● La « Dante » di Losanna ha organizzato una manifestazione in omaggio al poeta ticinese Francesco Chiesa.

Nel corso di un'altra manifestazione sono stati proiettati vari documentari culturali italiani.

● Il Sottocomitato studentesco di Lucca ha organizzato una gita culturale a Siena alla quale hanno partecipato oltre cento studenti delle varie scuole locali.

● I corsi di lingua e di cultura italiana, istituiti dalla « Dante » di Lione, sono frequentati da un centinaio di allievi, tra i quali vi sono numerosi italiani e figli di operai italiani.

● Come per il precedente anno scolastico, il Comitato di Palermo ha curato l'organizzazione di oltre cento corsi popolari per la lotta contro l'analfabetismo e per la preparazione culturale agli operai che aspirano di emigrare. Agli allievi sono stati distribuiti appositi libri didattici, compilati dal [illegible] della « Dante » palermitana.

IL MISTERO DI SIMONE WEIL

Tutto appare eccezionale nella vita e negli scritti di questa ragazza ebraica, che *Edizioni di Comunità* fanno conoscere in Italia, con la traduzione del primo volume dei suoi pensieri.

E' stato Gustave Thibon a rivelare, con la pubblicazione del volume « La Pesanteur et la Grâce » nel '48, l'esistenza di numerosi quaderni degli scritti di questa donna, che testimoniano, con la potenza di concentrazione e di padronanza del pensiero, l'anormalità di un'esperienza mistica difficile a giudicarsi.

Altri volumi, di note, di letture, di citazioni hanno fatto seguito al primo, rendendo celebre subito, la Weil. Nata nel 1909, da ricca famiglia borghese, Simone Weil ha vissuto da asceta una vita volontaria di sacrificio e di durezza. Insegnante di filosofia nei Licei, lasciò presto l'insegnamento. Caratteristiche della sua esistenza sono stati il desiderio infinito di purificazione interiore, la fame e sete dell'assoluto, la ricerca di Dio e un' esperienza vissuta di dolore, il sentimento del male universale e la simpatia e solidarietà con gli oppressi, coi sofferenti, per cui potè essere ritenuta comunista.

Ha voluto sperimentare nel suo corpo la durezza del lavoro e la brutalità dei contatti umani, diventando operaia nelle Officine Renault, miliziana in Spagna (senza usare le armi) contadina in campagna. Nel 1941, a Marsiglia, si incontrò con un padre domenicano: P. Perrin, il solo prete che essa ha conosciuto; ad esso la Weil ha svelato che Cristo le si è imposto e l'ha condotta a pregare. Obbligata dalla legislazione antisemita a lasciare l'insegnamento, è costretta, nel '42, a emigrare in America con i parenti; ritornata, dopo un anno, in Inghilterra, morì nel '43 di fame e tubercolosi.

Il sacrificio di classificazione seguito dal Thibon, in questa scelta di pensieri, può far rimanere dubbioso il lettore, perchè l'ordine tende a far pendere il pensiero della Weil in senso cristiano; ma soltanto lui, che ha ospitato lungamente ed ha avuto lunghe conversazioni con la Weil, può collocare nella vera luce certe formule rigide e appena accennate.

Il problema del male, non speculativo ma vissuto, ha sicuramente fatto ripudiare alla Weil la filosofia del progresso di Marx avvicinandola al Cristianesimo « che non ha cercato un rimedio soprannaturale alla sofferenza ma la soprannaturale utilizzazione di essa ».

Motivo essenziale del presente volume è la meditazione della condizione umana.

Legge centrale di questo mondo è la legge della pesantezza (tutto ciò che si chiama bassezza è un fenomeno di pesantezza), forma della fuga che spinge ogni creatura a cercare tutto quello che può conservarla e accrescerla, ad affermare il proprio *io*. A questa pesantezza non si sfugge se non attraverso la *grazia*. La pesantezza è la legge della creazione, il lavoro della grazia consiste nel « discreare » nel consentire, per amore, di non essere più nulla ad abolire in noi l'*io*, mediante l'amore, la sofferenza, il lavoro. Questi pensieri hanno indotto alcuni a ricordare Pascal; sicuramente concetti cristiani hanno una parte primordiale nel pensiero, e nella vita interiore della Weil. Ma educata nell'agnosticismo e ignorando la dogmatica cristiana, essa trova insolubile il problema di Dio.

Pur avendo scoperto il Cristo in una esperienza mistica che ci sfugge, e vivendo dei valori cattolici, pur dichiarandosi disposta a morire per la Chiesa, essa non vuole essere battezzata.

Il suo metodo di pensare è l'attesa: essa fa della « passività », la legge esclusiva del comportamento religioso. « Se la mia salvezza eterna fosse su questo tavolo sotto la forma di un oggetto e bastasse stendere la mano per afferrarla, non tenderei la mano senza averne ricevuto l'ordine »; per entrare nella Chiesa essa aspettava un ordine esplicito di Dio, un'illuminazione individuale, e il suo sincretismo di origine stoica non accetta la trascendenza assoluta del Cristianesimo, anzi le fa vedere il Cristianesimo nelle filosofie antiche e nei mistici orientali.

L'illusione della Weil, dopo la scoperta del Cristianesimo, è di aver creduto a una perfetta continuità fra la sua vita anteriore e quella che essa crede la fede cristiana. Il suo soggettivismo le fa deformare l'interpretazione dogmatica del Cristianesimo: il dogma è, per essa filosofia come per gli agnostici. Se il senso profondo della Croce come centro del Cristianesimo, il senso profondo del peccato e il desiderio di soffrire accosta la Weil ai grandi mistici, è chiaro che essa ignora metà del messaggio cristiano e nega la Chiesa.

La sua visione a priori e soggettiva del Cristianesimo, e l'errore fondamentale di dissociare Cristo dalla Chiesa, non consentono un positivo riconoscimento di un messaggio cristiano ai pensieri della Weil, perchè la fede e la economia sacramentale non hanno senso e valore staccate dalla Chiesa, corpo vivente del Cristo.

Ulisse Pucci

SIMONE WEIL. — *L'Ombra e la Grazia* - Edizioni di Comunità 1951.

Direttore responsabile PIETRO BARONE
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma